TRADUIRE LA CONTRAINTE

eco/queneau houppermans/roussel malaplate/gongora

FORMULES/REVUE DES LITTÉRATURES À CONTRAINTES

a b c d e f g h

1998/NOESIS

à Samuel Beckett, Giacomo Casanova, Joseph Conrad, Emil Cioran, Frédéric II, Franz Kafka, Vladimir Nabokov, Fernando Pessoa, Jan Potocki, Rainer Maria Rilke, et à tant d'autres, ainsi qu'à ceux qui choisissent aujourd'hui la contrainte d'une langue qui n'est pas la leur.

Revue annuelle paraissant au printemps publiée avec le concours
du CENTRE NATIONAL DU LIVRE et de la Drac de PICARDIE

Formules est une publication de l'Association « Reflet de Lettres » (SAINT-QUENTIN. Aisne), avec la collaboration de la Fondation Noésis Internationale et de l'association Noésis-France

Adresse de la rédaction en Belgique :
Parkstraat 171 - 3000 LEUVEN
Courrier électronique : jan.baetens@arts.kuleuven.ac.be

Adresse de la rédaction en France :
79, rue Manin, 75019 PARIS
Courrier électronique : bemardo.schiavetta@wanadoo.fr

SITE INTERNET : http://www2.ec-lille.fr/-book/formules/
Webmestre : Philippe Bruhat

Editeur : L'Age d'homme
Diffusion / Distribution : Les Belles Lettres

ISSN 1275-7713

ISBN 2-8251-1118-X

Imprimé en Belgique sur les presses de l'imprimerie Acco (Leuven)

Dépôt légal en France : avril 1998

SOMMAIRE

Ouverture
— ÉDITORIAL :
« À propos de Formules n°2 »....-------- 7

Dossier « TRADUIRE LA CONTRAINTE »

Le laboratoire des traducteurs
— Umberto Eco :
«Introduction à ***Exercices de style*** de Raymond Queneau » 15
— Henry Gil : « Traduire Siles », suivi de poèmes de Jaime Siles........... 28
—Sjef Houppermans : « La traduction en néerlandais des *Nouvelles Impressions* ***d'Afrique*** de Raymond Roussel ».. 41
— Jacques Lajarrige : « Les nouveaux habits de Pétrarque, traduction et contrainte chez Oskar Pastaor » 51
— Marc Parayre : « ***La Disparition*** : Ah, le livre sans e ! *El* ***Secuestro :*** Euh... un livre sans a ? » 61

Antécédents
— Dominique Buisset : « ~~Tradu~~ire la contrainte isopsèphe de Léonides d'Alexandrie »....... ....,,................. 71
— Heather Williams : « Talicsin l'Alexandre gallois, le retour de la cynghanedd »......... 85

Autour de la traduction
— David Bellos « Le Démon de l'analogie, à propos du dernier ouvrage de Douglas R. Hofstadter, *Le Ton beau de Marot* ».................................... 96
— Douglas R. Hofstadter : « Extraits de *Le Ton beau de Marot* » 109
— Alain Chevrier, « Du sonnet au haiku, les origines de l'hai-kaïsation chez Raymond Queneau »............................«.. 112
— Guy Lelong : « La double entente mallarméenne, ou ce que traduit la *Prose, pour des Esseintes* » 127

Pratiques

— Philippe Bruhat : « Un gus pur jus ! » 140
_ Gilles Esposito-Farèse : « Whizz kid ! » .... - 142
— Gilles Esposito-Farèse / Giuseppe Varaldo : « Lolita »... 144
— Pascal Kaeser / Lewis Carroll : « A l'assaut du Snark » 146
_ jean Malaplate / Gongora : « Deux sonnets » 148
_ ...» 150
— Optatien : « Carmen XXV » .... .154
— Léon Robel / Ossip Mandelstam : « 'Voronej » 156
— Léon Robel / Maïakovski : « À V. Brioussov » .... .158
— Jean-Michel Sterdyniak « Vénérée » .... —— .160
— Battus : « Amis accidentels » .... .163
— Annick Duny : « Flexion libre » .... .165
— Paul Claes : « Les Fils du soleil » .... .168

HORS DOSSIER

Suites au n°l

— « A propos de Formules n°l ... .173
— Alain André, Philippe Bruhat et René Droin :
« Suites au Livre infini » 176
— Alain André : « Rien à dire ? » 198
— Eric Clemens : « Contrainte formelle et contrainte réelle » 204
— Bernard Magné : « Un onzain éodermdrome » 210
— Paul Louis Rossi : « Lettre à Jacques Jouet » 213
Jeanne Vandepol : «Éloge de la représentation 214

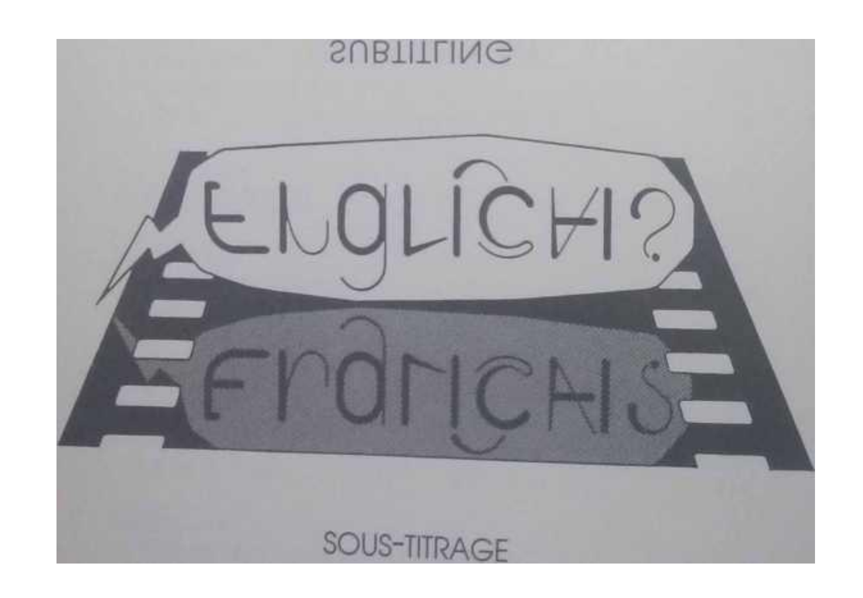
Suites à venir

— Alain Anseeuw : « Sonnets isolettriques » 219
Régine Detambel : « La ligne âpre » 221
— Yak Rivais : « Sonnet » 224
— Stéphane Susana : « Lieu cerné ......________ __________ "''"''•ms
Michel Voiturier : « Evidences » .... ïjj j&St
— Claudette Onol-Boyer :
« Naissance d'une contrainte, l'intense alpha » 233

7. Critiques.. --------------.............—,..............................

OUVERTURE

© Patrice Hamel, Réplique n°8, 1994



© Patrice Hamel, *Réplique* n°8, 1994

Jan Baetens et Bemardo Schiavetta

À PROPOS DE *FORMULES* N°2*

Ce numéro contient un dossier important sur la traduction des textes à contraintes. Si la traduction est une dimension de notre Iras ail qui se confond souvent avec l'écriture même, te choix de ce thème rappelle que ***Formules*** est aussi une revue de la francophonie xénophi le et du rayonnement de la littérature de langue française. Plusieurs de nos collaborateurs écrivent en effet directement en français, sans être pourtant d'origine francophone. C'est aussi le cas des signataires de ce texte.

Traduire la contrainte soulève des problèmes ardus. Traduire la contrainte est aussi un faux problème. Pourquoi | Nous allons en discuter avec vous, mais il nous faudra sans doute faire bientôt un autre numéro sur le sujet, pour recueillir vos réactions.

Beaucoup de traducteurs et beaucoup de lecteurs réduisent la traduction à la définition phonocentriste des dictionnaires : « Faire que ce qui était énoncé dans une langue le soit dans une autre, en tendant à l'équivalence de sens et de valeur des deux énoncés » (Dictionnaire Robert. s.v. « Traduire 1 »).

On voit cela comme un fait de langue(s). alors que certains théoriciens de la traduction en font une affaire de communication.

Les textes littéraires ne sont pas des objets purement linguistique.
Us comportent, en plus des signes linguistiques. | autres types e s^ign
Us comportent notamment des icônes (signes mimétiques e *eux* re
comme les illustrations ou les graphiques explicatifs, es * es

* Voir également « <4 *propos Je* Formules *n i* P -

comportent également des indices (signes qui sont la trace d'une continuité ou d'une contiguïté avec leur référent), par exemple les « tics » d'un écrivain peuvent être décrits comme les symptômes de son style. Tous ces signes font sens. Les signes linguistiques sont soumis à la « double articulation ». Les icônes et les indices, non.

Les signes linguistiques sont ***traduisibles,*** c'est-à-dire que l'on peut trouver d'autres signes à double articulation équivalents ; les signes non linguistiques sont seulement ***transposables.*** Les uns et les autres portent du sens et doivent figurer dans les traductions.

Une bonne traduction prendra donc en compte le texte comme un objet de communication, composé de plusieurs types de signes. Elle devra comporter à la fois des traductions de signes linguistiques et des transpositions de signes non linguistiques.

L'un de nous[1] soutient que les contraintes sont toujours des indices, et très souvent des icônes. Elles seraient des icônes lorsqu'elles obéissent au premier principe de Roubaud.[2]

Pour préserver tout simplement « l'équivalence de sens » entre le texte traduit et sa traduction, les contraintes (qui porteraient toujours du sens, qui seraient donc des *signes)* devraient être nécessairement transposées dans la traduction.

Quoi qu'il en soit, dans un texte à contraintes, une certaine dichotomie se produit toujours entre, d'une part, la contrainte même et, d'autre part, le résultat d'une opération d'écriture.[3] La traduction, ainsi, se voit exposée à un double problème, qui a aussi tout du « double bind », puisque la traduction « fidèle » du sens linguistique du texte a tout loisir de fane violence à la contrainte, alors que le non moins pertinent respect de la règle risque fort de brouiller la vigueur et la cohérence du texte traduit. Face à pareille difficulté, on entrevoit tout de suite l'écueil majeur : celui de perdre à tous les tableaux à force de ne vouloir gagner que sur un seul. S'il est indispensable de faire des choix, voire de se résigner à de douloureux sacrifices, cet impératif ne signifie nullement que l'on traduit bien la contrainte en ne traduisant qu'elle ; ni qu'on traduit bien le texte à contrainte en ne traduisant que lui. C'est ce qu'expliquent chacun à leur manière des écrivains-traducteurs qui ont collaboré à ce numéro.

Amputé du texte qui en explore les virtualités matérielles, la règle seule n'aura jamais d'existence autre que conceptuelle. Les règles doivent être décrites, mais également matérialisées sous une forme ou sous une autre, sans oublier qu'en général ces règles gagnent à être énoncées de façon intéressante, c'est-à-dire littérairement satisfaisante.

Parallèlement, si elle est privée de la colonne vertébrale et du système nerveux de la contrainte, la traduction d'un texte écrit à partir d'une règle, unique ou plurielle, rate catastrophiquement le véritable but de l'original, qui est l'effet esthétique. Cela a été magistralement souligné par Efim Etkin.[4]

C'est ce que nous montrent tous ceux qui livrent dans ce numéro le résultat de leur corps-à-corps avec la traduction ou, de façon parfois plus étonnante encore, de l'autotraduction, secteur particulièrement méconnu de ce type d'écriture.

Traduire la contrainte suppose donc une démarche spécifique qui n'est pas sans rappeler l'écriture à contraintes, et qui rapproche le traducteur de l'écrivain. À l'inverse, les pratiques de l'écriture à contrainte sont peut-être moins éloignées du travail de traduction (voir notamment l'article de Guy Lelong) que ne pourraient le penser ceux qui croient pouvoir faire l'économie de toute contrainte.

On s'en rendra d'autant mieux compte que le dossier multiplie langues, genres, auteurs, époques et styles. En tous cas, le geste du traducteur à contrainte ne peut renoncer en rien aux principes de rigueur, de clarté, de partage et d'ouverture permanentes qui constituent la morale de toute littérature à contrainte. Cependant, une telle démarche suppose avant tout une logique de la transposition. Celle-ci ne doit pas perdre de vue qu'il s'agit d'une traduction. Toutefois, ce qui va entrer en ligne de compte lors de l'évaluation du résultat - et cette évaluation est capitale - , c'est la consistance et la complexité du texte traduit, appelé à fonctionner seul, du moins en principe. Aucune traduction d'un texte à contrainte ne peut justifier une transposition fade, c'est-à-dire déréglée. Si l'on n'a d'autre ambition que de faciliter l'accès à l'original étranger, mieux vaut traduire deux fois, une fois le texte et une fois la contrainte. Et si l'original a des programmes d'écritures et des sens en grand nombre, mieux vaut traduire autant de fois que possible ou nécessaire, se limiter à quelques sondages/ ou encore nouer avec le texte à traduire des rapports d'un autre type (l'intérêt de certains textes de Borges n'est-il pas de ne pas traduire mais de paraphraser les textes virtuels qu'il commente ?).

Cette façon de traiter la traduction, comme réécriture davantage que comme traduction, la rapproche bien sûr de certaines autres opérations d'écriture — elles strictement intralinguistiques - comme par exemple le pastiche. C'est pourquoi le présent dossier n'inclut pas seulement des traductions au sens classique du terme, mais qu'on y trouve aussi des textes à double lecture français/espagnol ou trançais/néérlandais (des trompc-l'ocil) et des exemples d'autres types de transpositions.

Traduire est une chance d'écriture qu on ne doit jamais prendre à la légère. À plusieurs points de vue. on doit même la croire interchangeable avec la pratique même de l'écriture à contraintes. Sans vouloir pousser l'analogie trop loin, soulignons ainsi 1 étrange ressemblance entre texte à traduire et contrainte d'écriture, d'un côté, et texte traduit et texte à contrainte, de l'autre. Dans les deux cas, on retrouve les mêmes caractéristiques fondamentales: refus de l'inspiration au bénéfice d'un programme extérieur au moi de l'auteur (même dans le cas d'une autotraduction, la force des réglages et les obstacles posés à la transposition d'un sens contraint amènent très vite l'écrivain à se mettre comme « hors de lui-même ») ; acceptation d'une mise en question des règles initiales et recherche d'une ouverture de principe à autrui. Par ailleurs, pas plus qu'un texte, une traduction n'est jamais achevée : à l'instar d'un texte à contrainte, qui est toujours susceptible d'être repris par d'autres, chaque traduction intelligente se sait condamnée à être un jour refaite.

Traduire la contrainte peut obéir à des motifs et des considérations fort dissemblables, comme par exemple le besoin de montrer que l'écriture à contrainte, aujourd'hui si malmenée, est un phénomène complexe et surtout fort répandu, dans le temps et dans l'espace. Enfin, il y a aussi la volonté d'une libération, celle surtout du poids du « vouloir-dire » toujours plus présent lorsqu'on s'exprime dans sa langue maternelle que dans les idiomes où l'on manque de naturel et de spontanéité. Toutefois, la justification majeure de la traduction des textes à contrainte réside dans ce que ce geste nous aide à comprendre et pratiquer : c'est en traduisant qu'on devient écrivain.

NOTES

[1] Cf. Bemardo Schiavetta, « Holotextualité, signes holotextuels et icônes métriques», article publié dans la revue *OP. CIT.*, mai 1998, université de Pau et des Pays de l'Adour.

[2] Cf. Bemardo Schiavetta, « Motivation de la métrique et diagrammatismes », in ***Cahiers de Poésie comparée,*** n°20, INALCO, Pans. Cet article traite (comme celui qui vient d'être cité) de l'iconicité des contraintes matérielles qui obéissent au premier Principe de Roubaud. Les amateurs de littératures à contraintes, et particulièrement les lecteurs oulipiens savent que ce principe se formule ainsi : « tout texte écrit à partir d'une contrainte parle de cette contrainte ». Ce même phénomène avait déjà été longuement et richement approfondi par d'autres écrivains et critiques. Il a été décrit en profondeur sous les termes d'autoreprésentation, mise en abyme, métatextualité, etc. Voir J. Roubaud, « Deux Principes parfois respectés par les travaux oulipiens », in OULIPO, ***Atlas de littérature potentielle,*** Paris, Ch. Bourgois 1981, p. 90. Roubaud n'a plus développé cette idée depuis cette publication (communication personnelle de J.R.). La source des termes de Roubaud, est sans doute Mallarmé ; celui-ci avait intitulé « Sonnet allégorique de lui-même » (première version, non publiée de son vivant, de ***Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx,*** le célèbre texte en -îx). Le concept de l'***autoreprésentation*** des textes a été principalement étudié sous ce terme, et sans référence à l'Oulipo, par Jean Ricardou. 11 l'a fait depuis au moins 1967, et il continue actuellement à le réélaborer dans le cadre de sa « textique » (voir principalement ses ***Problèmes du Nouveau Roman,*** Paris : Seuil, 1967, p. 25, p. 171 et ***passim*** ; ***Pour une théorie du Nouveau Roman,*** Paris : Seuil, 1971, p. 261 et ss. ***Nouveaux problèmes du roman.*** Pans : Seuil, 1978, p. 36 et ss. 104 et ss., etc. , ***Le Nouveau Roman,*** Paris : Seuil, 1973, p. 70 ; «L'escalade de l'autoreprésentation », in ***Texte*** (Toronto), n°l, 1982, pp. 15-24, voir également les numéros 10, 11, 12 et 13-14 de la revue ***Conséquences,*** où ont été publiés les premiers « Eléments de textique ». À la suite de Ricardou, Lucien Dàllenbach a consacré un livre entier à la mise en abyme textuelle (cf. son *Le* ***Récit spéculaire, Essai sur la mise en abyme.*** Seuil, 1977). Dans plusieurs publications, et en tenant compte des travaux de Ricardou et Dàllenbach, ainsi que des définitions des différents types de connotation selon Kerbrat-Orecchioni (cf. ***La Connotation,*** Presses Universitaires de Lyon, 1977), Bernard Magné a systématisé et approfondi le concept d'autoreprésentation, sous le terme de ***métatextualité*** (cf. ses articles « Le métatextuel », in ***TEM texte en main*** (Grenoble), n°5, 1986, pp 83-90, «Le métatextuel (2) », in *TEM*, n°6, 1986, pp. 67-69 ; « Métatextuel et lisibilité », in ***Protée*** (Chicoutimi), vol. 14, n°l-2, 1986, pp. 77-88).

[3] Dans certains cas, il peut être impensable d'arracher la règle d: écriture à la langue dans laquelle s'agence le texte . comment traduire par exemple dans une langue ignorant les voyelles nasales, un lipogramme français qui s'interdit justement toute voyelle non nasalisée ?

[4] Efim Etkin, *Un* ***Art en crise, essai de poétique*** *de la traduction littéraire.* Lausanne, L'Age d'Homme, 1982

[5] À cet égard, il convient de se demander quel est le sens, en tant que traduction de texte à contraintes, de la version Irançaise intégrale de *fmnegans* ***Wake.***

TRADUIRE *TRADUIRE* : Vertaal, përkthej, übersetzen, tèrèggomè, translate, tardjama, mtardjomé, tarkmanel, jaqokipana, terdjîime etmek, tarrenag, bayèlèma. itzuli, kwalula, onubad kora, perakladats, batha pyan, konelan. trein. opalao. prevejdam, fàan yihk, traduir. kumasulira, fàn yi, utaradjamu. ponvok-hada, traduce, colona, oversaette, wel, salama, tükwa, traducir. traduki. tôlkima. felem. kala, kâântaa, tin mè, aistrim, cyfieithu. arrevirar, targmna, métafrazo, tradusi, tardjuma karvun, fassara. metargera. anuvad karna, fordit, menterjemahkan, tradurre, hon yaku su ru, mertal, sterdzem, lao lèn, tarjama karun, audaru, bôk prè, ku-tendula, garura, kutentulula, gusemura, tarzumo kar, wergerandin, pé, jorgalit, vertere, tulkot, kobôngola, ichversti, kukyusa, loko watch, tardjama tchey, mandika teny, taqleb, bhashantar kërne, ortchula. lëebè déesi, vertalen, anubad karnu, oversette, tarjima qilmak, tardjuma karna, tarjima kiimoq, tardjomeh kardan, fasira, tlumaczyc, traduzir. tardjuma kawel, revira, translatai traduce, pérévodit', gbian, terjemahang, tuhor, prevoditi, fetola, tlhalosa, turikira, tardjmo karanu, tolka kiyanawa, prekladat', prevesti, tarjimaya, faccari, ôversâtta, fasiri, tardjuma kardan, isalin, iriti, molipeyar, prekladat, talmatchal de, tardjuma, plaee, p'erelija, terciime etmek, perekladati, dich, satti, fartaytshn, tumô, fassara, humusha. ***(Pascal Kaeser)***

TRADUIRE LA CONTRAINTE

LE LABORATOIRE
DES TRADUCTEURS 15

ANTÉCÉDENTS 71

AUTOUR
DE LA TRADUCTION 96

PRATIQUES 140

Umberto Eco

INTRODUCTION

À Exercices de style ***de Raymond Queneau***

Ce texte reprend de larges parties de l'introduction écrite *par Umberto* ***Eco pour sa traduction des*** Exercices de style ***de*** *Raymond Queneau.* ***Cette préface a été publiée en langue italienne par*** *l'éditeur Giulio Einaudi* *Nous remercions* ***vivement l 'auteur et l 'éditeur de nous avoir donné*** *l'autorisation de publier* ***ce texte en langue française. Nous remercions*** *aussi Mireille Calle-Gruber,* ***traductrice de ces pages.***

Exercices, mais sur quoi ?

Queneau, semble-t-il, à parcourir la suite de ses exercices, n'a pas travaillé selon un plan. Ceux-ci ne se présentent ni par ordre alphabétique, ni par ordre de complexité croissante. Au premier coup d'œil, le spécialiste de rhétorique se rend compte que l'écrivain n'a pas mis à l'épreuve toutes les figures et qu'il n'a, pas davantage, mis seulement à l'épreuve certaines d'entre elles.

Il ne les a pas *toutes* essayées car, curieusement, il manque la synecdoque, la métonymie, l'oxymore, le zeugme, et l'on pourrait ainsi continuer à enregistrer nombre d'absences illustres. D'autre part, à vouloir s'en tenir à l'inventaire, je ne dis pas de Lausberg, mais au moins de Fontanier, les exercices auraient dû être bien supérieurs à cent.

Il n’a pas mis à l’épreuve ***seulement*** les figures de rhétorique, car on trouve dans la liste d’évidentes parodies de genres littéraires (comme l’ode) et de comportements linguistiques quotidiens (discours vulgaire, injurieux, etc.). A un second examen, cependant, le spécialiste de rhétorique s’aperçoit que les figures de discours, de pensée et les tropes sont beaucoup plus abondamment représentés que ce que les titres en laissent paraître. Pour ce qui est des figures très techniques, comme la synchise ou l’épenthèse, Queneau joue le terrorisme en exhibant le terme scientifique, d'autant que (voir les textes des exercices au titre « difficile ») le lecteur s’aperçoit de suite qu’il n’y a pas grand chose à comprendre et qu’il ne lui reste qu’à admirer le morceau de bravoure. Pour l’admirer, il faut connaître la règle, mais Queneau compte bien que le lecteur la trouve tout seul, et probablement met-il dans la balance ce côté énigme à résoudre de son jeu. Mais, outre que presque tous les exercices les plus lisibles sont tissés de figures rhétoriques en tout genre, et qu’il en est plus d’une par exercice, on s’aperçoit que l’exercice sur une figure particulière a lieu même là où le titre est plus immédiatement intuitif.

Pour commencer. ***Notations*** est un exemple de ***sermo manifestus*** ou encore de discours plat et explicite. ***En partie double*** est un exercice sur les synonymies et sur la paraphrase, comme d'ailleurs ***Définitionnel, Rétrograde*** est un exemple ***d'hysteron proteron, Surprises*** un échantillon d'exclamations. ***Hésitations*** et ***Maladroit*** sont un exercice sur la ***dubitatio*** (car dans la ***dubitatio*** l’orateur demande conseil au public sur la manière de coordonner son discours, étant donné la difficulté de la matière). ***Précisions,*** outre qu’il constitue un beau cas de redondance, pourrait être défini en termes d’hypotypose ; et si telle figure se réalise au moyen d’une exposition détaillée, capable de rendre perceptible à l’évidence un objet, alors nous devrions également associer à cette figure ***Olfactif, Gustatif, Tactile, Visuel*** et ***Auditif.***

Les deux ***Aspect subjectif*** présentent un cas de ***sermocinatio*** (où 1 orateur met son discours dans la bouche d’une autre personne et en imite la façon de s’exprimer — mais, en ce cas, bien des exercices tombent sous cette étiquette).

Composition de mots est un cas de ***mot-valise*** ou calembour. ***Négativité*** donne un exemple de la technique de la ***correctio. Insistance, Moi je*** et ***Alors*** procèdent par pléonasmes. ***Ignorance*** et ***Impuissance*** sont des cas de réticence. De nouveau le groupe ***Visuel, Gustatif,*** etc., se base sur la similitude. ***Télégraphique*** est un splendide exemple de ***brevitas.*** Les ***Hellénismes*** sont un cas classique ***d’oratio emendara. Réactionnaire*** utilise effrontément le ***locus comunis. Anglicismes*** invente des néo-

logismes. ***Noms propres*** représenterait, si l'on se voulait rigoureux, un cas, encore que bizarre et peu motivé, d'antonomase de type Vossien.[1]

D'autre part, ce savoir théorique ne doit pas être pris trop au sérieux. Queneau, souvent, s'amuse (et ici on ne peut pas ne pas utiliser une oxymore) à prendre les Figures au pied de la lettre. Autrement dit. il prend à la lettre l'énonciation de la règle, et trahissant le sens de la règle, il en tire un motif ultérieur de jeu.

Donnons quelques exemples. Il est vrai que la prosthèse consiste en l'antéposition, l'épenthèse en l'interposition et la paragoge en la postposition d'une lettre ou d'un phonème, mais les manuels de rhétorique proposent des exemples de prosthèse, épenthèse et paragoge pour ainsi dire sensés ; ***esquelette*** pour *squelette, lorseque* pour ***lorsque, avecque*** pour ***avec.*** Si, par contre, on se met à lire ses exercices, Queneau, on le voit, a antéposé, postposé ou interposé en toute impunité, portant la figure (même si celle-ci et bien d'autres avec elle ne sont pas, en termes classiques, des figures mais bien des *virtutes* ***ou vitia elocutionis)*** à son paroxysme. Il agit de même avec les aphérèses, syncopes et apocopes, lesquelles devraient raisonnablement produire des exemples du genre ***core*** pour ***encore,*** *msieur* pour *monsieur,* ***quat*** pour ***quatre.*** Comme précédemment pour les adjonctions de lettres ou de sons, les soustractions, ici, procèdent par rafales, avec l'ambition de produire non pas « du littéraire » mais bien du *bruit,* et si possible du fracas. Il advient de même avec le polyptote, qui devrait être une répétition modérée du même mot, et ce dans une perspective syntaxique différente pour chaque occurrence, comme dans « Rome seule pouvait Rome faire trembler » : que l'on voie au contraire quel effet de ***nonsense*** obsessionnel Queneau tire de la fréquence du terme ***contribuable.***

C'est de même qu'il faut parler de la synchise, figure syntaxique dans laquelle, par croisement de l'antistrophe (« du souverain la belle victoire ») et de l'hyperbate (« Albe le veut, et Rome »), on obtient un chaos en la succession des mots qui composent la phrase. Queneau réalise la synchise sur l'ampleur d'un texte, et ce n'est pas la seule fois qu'il l'obtient, car c'est aussi un cas de synchise (ou ***mixtura verborum*** que l'on trouve, par la force des choses, dans l'exercice de permutation par groupes croissants de mots.

Dans nombre d'exercices, en outre, chaque variation d'allitération et de paronomase est porté à son paroxysme, comme dans ***Homéotéleutes*** (qui construit l'allitération sur les finales) et ***Paréchèses*** (mais il serait plus exact d'employer le terme rhétorique français de ***parechème)*** qui construit l'allitération sur les initiales. En somme. Queneau use des figures

rhétoriques pour obtenir des effets comiques, mais en meme temps il fait aussi rire de la rhétorique.

Il ne pouvait donc prendre la rhétorique (comme science et comme technique) tout à fait au sérieux (même s'il la connaissait sur le bout des doigts) et c'est de là, sans doute, que vient la nonchalance avec laquelle il procède, sans ordre, suivant sa propre fantaisie, et sans s'astreindre à quelque système ou classification.

Parvenu à ce point, le lecteur peut croire que, ayant décidé d'essayer de façon non systématique quelques-unes des figures rhétoriques, Queneau a abandonné la rhétorique dans bien d'autres exercices et qu'il a continué avec des parodies littéraires et d'usage, ou avec des références aux jargons technico-scientifiques.

Mais la rhétorique ne se limite pas aux seules figures, c'est-à-dire à la seule *elocuno.* Il y a *l'mventio* et la *dispositio,* il y a la *mémoire,* il y a *la prommiiatio,* il y a les genres oratoires, les diverses formes de *narratio, il y* a les techniques de l'argumentation, les règles de la *compositio,* et dans les manuels classiques on y trouve même la poétique, avec toute la typologie des genres littéraires et des caractères... En somme, à lire de près les *Exercices,* Queneau, on s'en rend compte, n'expérimente pas tout de *l'ars rhetorica,* mais, certes, il en expérimente de toutes les couleurs ; par suite, son petit livre est tout un exercice sur la rhétorique, et même, une démonstration qu'il y a de la rhétorique un peu partout.

Pour en faire la preuve nous pourrons chercher à réunir les exercices selon la typologie proposée par le Groupe |i de la *Rhétorique Générale* :[J]

	Opérations sur l'expression (forme)	Opérations sur le contenu (sens)
Mots (et <)	Métaplasmes	Métasémèmes
Phrases (et >)	Métataxes	Métalogismes

Si l'on se souvient, en outre, que les métagraphes constituent une sous-espèce des métaplasmes, on peut alors repérer une série d'exercices qui travaillent par adjonction, suppression et permutation des lettres de l'alphabet *(**Anagrammes, Permutations par groupes croissants de lettres, Lipogrammes***) et d'autres qui travaillent par adjonction, suppression et permutation des sons ***(Homéotéleutes, Javanais, Homophones, Aphérèses, Apocopes, Syncopes, Métathèses).***

Ce sont là, au fond, les exercices les plus aisément **traduisibles,** à condition que l'on n'entende pas par « traduire » chercher **des** synonymes (qui, pour ces exercices, n'existent pas) dans une autre **langue** il s'agit de réaliser la même opération sur un texte-base italien **Puisque, enfin,** Queneau ne procède pas de façon mécanique, mais **tient** à l'ctil. pour ainsi dire, les exigences de l'oreille, le traducteur est **assez libre** d apporter quelque ajustement et de se concéder quelque malice. **Pour les** malices, d'ailleurs, Queneau se les permet plus souvent qu'à **son tour. Par** exemple, quand il soumet un texte à des transformations **métapiastiques.** il ne travaille pas sur *Notations,* ni sur un autre texte, **identique pour chacune** des transformations. S'il y avait un texte unique **sous** *Métathises* et *Anagrammes,* les deux exercices, étant donne que **Queneau** anagrammise avec beaucoup de modération **afin** de permettre **que se reconnaisse** le texte-base (inédit), finiraient par être presque **identiques,** car une anagramme modérée est à peine plus qu'une **métathèse.**

J'ai pris, quant à moi, une décision différente : pour tous les métaplasmes (anagrammes, apocopes, aphérèses, syncopes, parueoges, métathèses, prosthèses et épenthèses). de même que pour la double opération métataxique des permutations par groupes de lettres et de mots, j'ai travaillé sur un unique texte-base que je transcris

> Un giorno verso mezzogiomo sopra la piattaforma postenorc di un autobus délia tinea S vidi un giovanc dal collo troppo lungo che porta va un cappello circondato d'un a cordieella intrecciata Egli tosto aposirofo il suo vicino pretendendo che costui faccvn apposta a pêstargli i picdi ad ogm fermata Poi raptdamcnle egli abbandono la discussione per gettarsi su di un posto libero. Lo rividi qualche ora più tardi davanu alla Gare Saint-Lazare in gran conversazione con un compagno che gli suggenva di far risalire un poco il botteme del suo soprabito.[1]

A partir de là, j'ai pu me permettre d'anagrammiser de manière plus complexe, non seulement mot par mot mais par syntagme et clausule, obtenant un texte qui. en quelque (bizarre) façon, fait sens . -encore que le texte de départ resterait méconnaissable si on ne l avait sous les yeux, à côté.

Naturellement, c'est aussi entre métagraphes et métaplasmes que devraient se situer des exercices comme celui qui. dans l'original, s'intitule *Poor lay Zanglay* (qu'il faut lire S pour les anglais »> et que j'ai traduit avec *PerleeEnglaxsee* (<* per gli inglesi »). et qui constitue la parodie d'un bien triste genre linguistique, à savoir la transcription phonétique des petits dictionnaires pour touristes.

Cela n'est pas autrement problématique pour les métataxes clairement repérables, comme *Synchyses* fou *Mixtura verborum). Permutations par groupes croissants de mots, Parecheses,* ni pour les divers exercices sur les temps verbaux. Je mettrais egalement dans cette catégorie *Insistance,* qui travaille sur des chiasmes, des anaphores et autres figures syntaxiques, même s'il est évident que cet exercice constitue en même temps la parodie d'une tournure d'esprit ou d'une habitude quant à l'usage linguistique quotidien.

En tout cas, les métataxes sont traduisibles, peut-être de façon plus littérale que les métaplasmes, et les licences que je me suis permises sont dues à une prise de parti « perfectionniste » (dont je parlerai) et ne dépendent point de quelque difficulté de traduction.

Parmi les métasémèmes, Queneau propose la métaphore, et curieusement ignore synecdoques, métonymies et oxymores. Cependant je rangerais avec ce type d'exercices, liés en quelque sorte au domaine lexical, toutes les vanations qui font fructifier des champs sémantiques déterminés (olfactif, tactile, visuel, gustatif, gastronomique, médical, botanique, zoologique) au même titre que les variations basées sur la redondance ***(Précisions, Définitionnel)*** qui relèvent d'une différenciation sémantique. ***Antonymique*** serait également de caractère métasémémique si, ainsi qu'on l'a déjà dit, Queneau avait vraiment travaillé sur des antonymes codifiés par le lexique, alors que, en fait, il tient à l'œil le référent, l'état de fait auquel le texte-base se réfère. Il ne dit pas l'absolu « contraire » lexical, mais quelque chose de sensiblement et de scandaleusement « différent », différent, toutefois, dans l'ordre des faits plus que dans l'ordre des mots.

Les exercices de cette catégorie posent au traducteur les mêmes problèmes que ceux que poserait n'importe quel texte littéraire peuplé de figures rhétoriques.

Venons-en. à présent, aux métalogismes. La rhétorique a toujours été fort imprécise quant à la définition de ce que, selon les traités traditionnels, on appelle les figures de pensée : quelle est la différence entre pensée et langage ? Et par conséquent ces figures se trouvent à mi-chemin entre l'opération linguistique et l'intervention sur la représentation des données de fait (réelles ou possibles) à quoi le langage se réfère ou peut se référer. Pas seulement : puisque parmi les métalogismes il se trouve aussi quelques genres, comme par exemple I allégorie ou la fable, cette section devrait comprendre le domaine entier des références intertextuelles. Et c'est ainsi, me semble-til, que l'on doit faire.

Il y a des métalogismes pour ainsi dire « canoniques », comme la litote, l'hyperbole *(Ampoulé),* l'inversion chronologique des événements *(Rétrograde).* Mais ensuite Queneau sort des limites des figures de pensée codifiées et aborde d'autres domaines de la communication. L'un d'eux est celui des ***actes*** *linguistiques*, comme nous dirions aujourd'hui ; la supputation, la précision, l'exclamation, jusqu'au communiqué de presse, l'apostrophe ou l'injure. L'autre est celui des genres du discours non littéraire : le genre vulgaire, télégraphique, désinvolte, maladroit, etc. La troisième catégorie, enfin, est celle de la parodie des différents genres littéraires et scientifiques : *Fantomatique,* ***Sonnet, Ode, Apartés, Animisme, Ampoulé, Comédie,*** *Ensembliste ou* ***Géométrique,*** même si la liste peut paraître incongrue, sont tout de même des exercices qui se réfèrent à des modèles de culture, et comme tels codifiés. Par conséquent, nous pouvons dire que, même du point de vue de la taxinomie classique, Queneau sort souvent de *l'elocutio* mais jamais de la rhétorique au sens large du terme. Du point de vue de la classification que j'ai empruntée au Groupe (i, enfin, Queneau continue à jouer sur des figures (au sens général de métalogismes), même quand il fait des parodies littéraires de mœurs, d'actes de communication. En bref, même lorsqu'il semble nous parler de l'expérience du monde — ironisant sur des caractères psychologiques et des types sociaux — il le fait en se référant à la manière dont cette expérience se manifeste dans le langage.

Jeux de mots et jeux de situation

Ce que les ***Exercices*** nous enseignent c'est, avant tout, qu'on ne saurait instaurer un discriminant précis entre figures d'expression et figures de contenu. Prenons un exercice comme celui des métathèses. Qu'une ficelle devienne une « filecle », c'est là la conséquence d'une opération presque mécanique réalisée sur la forme phonétique (ou alphabétique), mais le déplacement ne suggère-t-il pas, peut-être, des images qui sont déjà de l'ordre du contenu ? Certes, il y a des artifices - comme, justement, la métathèse - qui partent d'une manipulation de l'expression pour produire des contrecoups dans le contenu (et, de la sorte, la bonne ***contrepèterie*** doit évoquer des doubles sens embarrassants), et des exercices qui partent du contenu (que l'on pense à la substitution métaphorique) pour produire ensuite des altérations (il s'agit, en ce cas, d'une substitution lexicale hardie) qui sont de I ordre de l'expression. Mais dans une perspective sémiotique globale, *tout se tient.*

Indubitablement, si nous disons que « il calzolaio ha studiato aile ***suole*** elementari »[4] nous faisons rire et l'effet est obtenu de façon purement métaplastique, au moyen d'une opération de suppression partielle. Pourquoi, cependant, fait-on moins rire lorsqu on dit que « il calzolaio ha studiato aile scuolc alimcntari », où se réalise un autre métaplasme (cette fois-ci par suppression plus adjonction simple) ? C est que, sémantiquement, le cordonnier est davantage lié aux semelles qu à l'alimentation. Ce qui entre en jeu, c'est un concept de représentation sémantique de format encyclopédique qui doit fournir pour chaque lexème d'un dictionnaire idéal une série d'informations qui ne se bornent pas à être simplement grammaticales. La différence entre un lapsus mécanique et un lapsus significatif vient justement de ces parentés (ou de ces étrangetés). Donc même les exercices métaplastiques ne sont pas tout à fait asémantiques. Et les exercices plus ouvertement dénués de signification, comme tous ceux qui jouent sur des mélagraphes, ne sont pas davantage dépourvus de répercussion sur le contenu. Pris un par un, et hors contexte, aucun d'eux ne ferait rire, et ils apparaîtraient comme le produit d'un linotypiste devenu fou (en l'absence du prote). Ils se révèlent comiques uniquement dans le cadre du projet, ou encore du pari métalinguistique qui régit les ***Exercices*** en tant qu'ensemble.

Queneau s'est demandé : est-il possible de soumettre un texte-base à toutes les variations imaginables, du moment que chacune d'elles suit quelque règle ? C'est pour cette unique raison que même les variations dénuées de signification sont encore significatives, au moins au niveau métalinguistique. Les ***Exercices*** jouent sur l'intertextualité (ce sont des parodies d'autres discours) et sur la co-textualité : si le petit volume se composait non pas de quatre-vingt-dix-neuf exercices, mais de dix, il serait moins amusant (et, mis à part le seuil du supportable, il serait encore plus amusant s'il se composait de quatre-vingt-dix-mille exercices). L'effet comique est global, il naît du cumul, figure de rhétorique qui domine toutes les autres et que chaque exercice contribue à exemplifier. Si bien que. tandis qu'on ni d'une permutation mécanique des lettres de l'alphabet, on rit en même temps du pari de l'écrivain, des acrobaties qu'il met en œuvre pour le gagner et de la nature d'une langue donnée autant que de la faculté du langage dans son ensemble.

Queneau, ai-je lu quelque part, a conçu l'idée des ***Exercices*** en écoutant des variations symphoniques (et je me demande s'il n'avait pas aussi à l'esprit les variations que le Cyrano de Rostand fait sur le thème du nez). Or. ainsi que nous l'enseigne Jakobson, la variation musicale est un phénomène syntaxique qui, à l'intérieur de son propre co-texte crée des attentes cl des supputations, des souvenirs et des renvois, cl par-là

même produit des phénomènes de sens. En tout cas, Queneau a décidé non seulement de faire des variations grammaticales sur le thème musical mais aussi sur les conditions d'écoute On peut écouter une composition même en comprimant, de façon rythmique, ses oreilles avec les mains, afin de filtrer les sons et d'entendre une sorte de halètement, un bruit ordonné, une cacophonie régulée. Mais pour apprécier cette expérience, il faut savoir qu'il existe, quelque part, la symphonie dans son intégrité, et c'est tant mieux si on l a déjà entendue auparavant, ou ailleurs.

Chaque exercice, donc, n'acquiert du sens que dans le contexte des autres exercices, mais justement c'est de ***sens*** qu'il faut parler, et par suite de contenu, et non pas seulement de divertissement dû à la mécanique métaplastique, aussi délirante soit-elle.

Mais les ***Exercices*** indiquent aussi qu'il est très difficile de distinguer entre comique de langage et comique de situation

Apparemment, la distinction est claire. Si le ministre de l'Education Nationale, au cours d'une cérémonie solennelle, tombe « dalle ***seule*** » (dans les escaliers), il s'agit d'un comique de situation, et la situation peut être racontée en diverses langues. Si. au contraire, pour définir une réforme scolaire mal réussie, on dit que le ministre de I Education Nationale est tombé «dalle ***scuole*** » (des écoles), il s'agit d'un comique de langage lequel, d'ordinaire, résiste à la traduction d'une langue dans une autre.

Mais il n'y a pas, pour autant, d'un côte l'ordre des faits et de l'autre l'ordre des signes Ainsi, afin que l'on puisse rire du ministre tombant dans les escaliers, il faut qu'on se trouve dans le cadre d'une culture particulière qui. obscurément, désire humilier certains symboles du pouvoir ; cela ne fait pas du tout rire - du moins dans notre civilisation - de raconter qu'une femme sur le point d'accoucher tombe dans les escaliers en se rendant à la clinique. Par conséquent, meme la situation (pur fait) devient comique dans la mesure où les personnages et les faits sont déjà chargés de valences symboliques. Le comique de situation n'est peut-être pas linguistique, mais il est tout de même sémiotique. En second lieu, si dire que le ministre de l'Educauon Nationale tombe des « scuole » fait rire, dire la même chose du ministre du Commerce Extérieur ne fait plus rire. Encore une fois, comme pour le cordonnier, il s'agit d'un problème de représentation encyclopédique de ce que devrait être l'Education Nationale (et son ministre). Certains nomment ce type d'information «connaissance du monde » Et voici que. d'une certaine manière, (sans vouloir aborder ici le problème d'une définition sémiotique de la connaissance du monde) le comique de langage se trouve hé a des contextes extralinguistiques

D'autre part, même les exercices qui sont censés appartenir à 1 ordre des métalogismes, en relation avec des modèles psychologiques ou sociaux, ne sont pas indépendants de la langue qui les véhicule. Ils sont possibles en français parce que le français de Queneau reflète une civilisation et renvoie à un contexte social (La France, Paris) et à une époque précise.

Si on les traduisait littéralement, il arriverait ce qui arrive aux traducteurs de polars américains, lesquels s'efforcent de rendre, par d'improbables transpositions pseudo-littérales, des situations, des usages argotiques, des professions, des façons de dire qui sont typiques d'un autre monde. C'est ainsi que nous avons ces monstruosités du genre « conduisez-moi à la ville basse » qui traduit ***/downtown/ :*** le problème est qu'on ne peut dire ce qu'est /*downtown/* en italien ; ce n'est pas toujours le centre (cela ne l'est pas à New York), ce n'est pas nécessairement le centre historique, ce n'est pas partout le secteur qui longe le fleuve, parfois c'est le dédale de ruelles où règne le « milieu », parfois le petit groupe des gratte-ciels et des banques... Pour savoir ce qu'est ***/downtown/,*** il faut connaître l'histoire de chaque ville américaine dans sa singularité.

Or le traducteur de polars ne peut transformer Los Angeles ou Dallas en Rome ou Milan. Mais, dans une certaine mesure, le traducteur de Queneau a ce pouvoir. Que l'on considère un exercice comme ***Philosophique :*** il est marqué, à l'évidence, par le lexique philosophique français des années quarante et évoque les couvertures défraîchies des PUF ou de Vrm. Le traducteur peut et doit mettre cela à jour, au moins jusqu'au corps sans organes de ***l'Anti-Œdipe.***

Ou bien, que l'on considère ***Maladroit :*** mis à part qu'il n'est pas parmi les plus heureux du recueil, nous avons aujourd'hui des modèles de discours empêtrés bien autrement reconnaissables, et j'ai décidé, quant à moi, de m'inspirer de l'un des plus connus en Italie, à savoir le discours des « soixante-dix-septards » (entre l'assigné à résidence surveillée, le sous-prolétaire, le fumeur de joints, l'homme révolté et l'exrévolutionnaire à la recherche de son « proprio privato »).[5] C'est là, peut-être, un des cas extrêmes où il ne reste, de Queneau, que le titre-stimulus. Mais se profilent, dans la même perspective, les traductions de ***Moi je, Partial, Injurieux,*** ou celle de ***Interrogatoire*** où il m'a semblé utile d'opter pour un langage entre celui du tribunal et celui du poste de police, déjà stigmatisé d'exemplaire façon par Calvino.

Pour d autres cas, le choix autonome s'est presque imposé, comme pour ***Vulgaire*** où j'ai travaillé sur le moule d'un dialecte romain maniériste.

En bref, aucun exercice de ce livre n'est purement linguistique, et aucun n'est tout à fait étranger à *une* langue. En ce qu'il n'est pas uniquement linguistique, chacun de ces exercices est lié à l'intertextualité et à l'histoire ; en ce qu'il est lié à une langue, il est tributaire du génie de la langue française. Dans les deux cas, il faut, plutôt que traduire, recréer dans une autre langue, et par référence à d'autres textes, à une autre société, et à un autre temps historique.

Les courses améliorent les races

Cependant, même une fois résolus tous ces problèmes, il restait encore un espace de liberté et il convenait de décider si l'on devait ou pouvait en profiter.

Queneau avait tenté une expérience alors que le jeu était inédit, mais, on le sait, les courses améliorent les races, et une fois que quelqu'un a battu un record, on peut tenter de mettre la barre plus haut. En outre, avait eu lieu entre temps, de 1947 à nos jours, l'expérience de l'Oulipo dont Queneau avait été un des animateurs (et on a vu comment, dans la nouvelle édition, il en a tenu compte, même si avec modération, certainement parce qu'il n'avait pas envie de remanier le livre, et qu'un beau jeu ne dure qu'un moment).

En raisonnant en ces termes, voilà que surgissaient quelques problèmes.

Par exemple, si dans ***Homéotéleutes*** Queneau a effectué l'allitération de sorte que 27 mots se terminent en /ule/, pourquoi le traducteur ne pouvait-il tenter un double exercice (l'un en /ate/, l'autre en /ello/), réalisant avec le premier 28 mots, et trente mots avec le second ? Et si Queneau joue avec les parechèmes sur 34 mots, pourquoi ne réussirait-on pas à en faire autant avec 67 ? Je crois que si Queneau avait récrit l'exercice à quelques années de distance, il aurait voulu se dépasser lui-même, et il ne manquait certes pas d'imagination lexicale pour le faire fort bien. Ainsi ai-je joué, en ce cas comme en d'autres, sur le perfectionnisme - et je crois avoir travaillé dans un esprit de fidélité.

Avec une liberté égale sinon plus grande, je me suis réglé sur les références intertextuelles. Pourquoi s'obstiner à traduire *Alexandrins* (puisque l'alexandrin est si peu présent dans la tradition littéraire italienne), alors que je pouvais parodier la « chanson » genre Leopardi ? Et puisque je devais rendre le style de *Précieux,* pourquoi ne pas me lancer avec pleine autonomie à parodier les préciosités de D'Annunzio ?

Mais peut-être l'exemple le plus caractéristique de « perfectionnisme » est-il celui qui concerne ***Lipogramme,*** par Queneau inséré dans la nouvelle édition. Il le fait, j'imagine, parce que, entre-temps, ce genre a été largement pratiqué par lui et par d'autres dans le cadre de 1 Oulipo. Comme on sait, le lipogramme est un texte dans lequel une certaine lettre de l'alphabet est ôtée, de préférence une voyelle (le tour de force de Georges Perec est resté célèbre, qui écrit un livre entier en éliminant A, I, O et U). Mais le plus beau, avec le lipogramme, c'est de faire disparaître radicalement toutes les lettres de l'alphabet, une par exercice, dans le même texte. Ainsi avait-on procédé dans l'Antiquité où l'on avait lipogrammisé les différents chants de ***l'Iliade,*** éliminant en chacun la lettre qui le marquait.

Or Queneau présente un seul lipogramme en E, sans doute pour ne pas dépasser le chiffre fatidique de quatre-vingt-dix-neuf exercices. Pour ma part, il m'a semblé juste de porter à terme le propos de mon auteur, et c'est pourquoi, au titre de ***Lipogramma,*** mes exercices sont au nombre de cinq, un par voyelle. Et j'ai dû résister à la tentation d'en faire vingt et un.

Mais en matière de tentations, j'ai dû en réprimer bien d'autres encore : j'aurais voulu essayer l'euphémisme, la métalepse, l'hypallage, j'étais tenté de parodier le langage avocassier, celui des architectes ou des créateurs de mode, le langage gauchisant, ou bien de raconter l'histoire à la Hemingway, à la Robbe-Grillet, à la Moravia... *Exercices de style,* c'est comme l'œuf de Colomb, une fois que quelqu'un en a eu l'idée, il est très facile de continuer *ad libitum.* Mais il s'agissait de respecter les limites (encore qu'élastiques) de mon rôle.

Il s'agissait, pour conclure, de décider ce que signifiait, à l'égard d un livre de ce genre, être fidèle. Une chose était claire, c'est que cela ne voulait pas dire être littéral.

Queneau, disons-le, a inventé un jeu et il en a explicité les règles au cours d'une partie, splendidement jouée en 1947. Etre fidèle, cela signifiait comprendre les règles du jeu, les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups.

Traduit de I italien par Mireille Calle-Gruber

NOTES

[1] Ndlt. de Johann Heinrich Voss, poète allemand

[2] Ndlt. Groupe uf *Rhétorique Générale,* Paris, Larousse, 1970. Editions du Seuil, collection Points. 1982.

' Ndlt. Ce texte, dont aucune contrepartie n'existe dans les ***Exercices*** de Queneau, donnerait ceci en français : « Un jour vers midi sur la plate-forme arrière d'un autobus de la ligne S, je vis un jeune homme au cou trop long qui portait un chapeau garni d'un cordon tressé. Il apostropha soudain son voisin, prétendant que celui-ci faisait exprès de lui marcher sur les pieds à chaque arrêt. Puis rapidement il abandonna la discussion pour se jeter sur une place libre. Je le revis quelques heures plus tard devant la Gare Saint-Lazare, en grande conversation avec un camarade

qui lui suggérait de faire remonter un peu le bouton de son pardessus. I

* Ndlt. En italien, ***le suole*** signifie les semelles, ***le scuole*** les écoles La phrase normative sur laquelle jouent les métuplasmes est Le cordonnier a étudié à l'école élémentaire.

[s] Ndlt. L'expression, intraduisible, désigne à la fois une valorisation de la vie privée (corollaire d'un retrait du social), un repli sur son quant-à-soi qui se veut signe de lucidité désabusée, et un désengagement au bénéfice d'une authenticité de l'individu.

Henry Gil

TRADUIRE SILES

Dans le paysage littéraire espagnol contemporain, Jaime Siles est un des rares auteurs à contraintes dont le travail raffiné sur la prosodie s ouvre aux aspects les plus hétérogènes du monde moderne. Déjà connu en France, grâce aux traductions libres de Françoise Morcillo, cet auteur nobélisable n'avait cependant pas encore fait l'objet d'une traduction prosodique systématique.

Il n'y a jamais de formes poétiques épuisées,
il n'y a que des versions épuisées de forme.
Jacques Roubaud[1]

« Un poète, à qui l'on se contente, en le traduisant, de laisser ses pensées toutes seules destituées de l'harmonie ou du Feu des vers, n'est pas un poète, c'est le cadavre d'un poète. Ainsi toutes ces traductions de vers en prose, qu'on nomme fidèles, sont au contraire très infidèles, puisque l'auteur qu'on y cherche y est défiguré. » Cette réflexion d'Antoine de Lafosse citée par Marguerite Yourcenar dans sa préface à *La couronne et la lyre,*[2] son anthologie de la poésie grecque ancienne traduite en vers, éclaire fort judicieusement les intentions de ceux qui s'imposent cette contrainte de la contrainte qu'est la traduction en vers des formes fixes. Valéry, dans l'introduction à sa traduction des *Bucoliques* de Virgile, pensait de même lorsqu'il déclarait que trop « d'ouvrages de poésie réduits en prose, c'est-à-dire à leur substance significative n'existent littéralement plus » car beaucoup sont « mis en prose comme on met en bière ».-' Qu'il s agisse de prose proprement dite ou d'un vers libre aux conditions formelles molles et floues, vouloir traduire ce qui est mesuré par ce qui ne l'est pas

nous renvoie à l'acte de décès enregistré par Valéry. Mais cette contrainte de la traduction en vers français ne doit pas seulement, à mon avis, concerner les vers anciens, grecs ou latins, elle doit être également appliquée pour des poèmes étrangers contemporains utilisant des formes fixes. C'est dans cet esprit que j'ai mené mon travail sur Siles et ce sont mes échanges avec le poète lui-même, sa compréhension, sa générosité et ses encouragements, qui m'ont confirmé dans cette voie.

La modernité chez Siles se conçoit comme « l'assomption de diverses traditions réunies en une seule : celle de la tradition comme rupture, celle de la rupture comme tradition ».[4] D'où une œuvre qui n'hésite pas, surtout depuis *Columnae,* à avoir recours aux formes les plus classiques (sonnets, dizains, endechas, liras castellanas) à travers une écriture à la fois cultiste et conceptiste parfois proche des questionnements mallarméens. Par ailleurs le poète, surtout depuis *Semâforos, Semàforos*,[5] appartient pleinement à son époque car il n'oublie pas, comme le recommande Alain Bosquet, de « mettre Pégase sur pneus, un radar entre les ailes ».[ft] Toute l'œuvre silésienne est traversée par une sorte de métaphysique que le poète appelle « sigmcidad »[7] et qui le conduit vers une poésie à la fois sensorielle et conceptuelle qui est une quête ontologique, esthétique et langagière. Le poème conçu comme « mémoire du langage » se fonde sur la « forme » définie par Siles comme « unique surgissement de toute identité »,[H] forme faite d'échos multiples qui par delà leurs variations tendent à restituer la plénitude de l'instant. Cette exploration constante de la langue, de ses potentialités aussi bien phoniques que prosodiques ou rythmiques, amène le poète à travailler sans relâche le signifiant. D'où la grande profusion d'allitérations, d'assonances et de paronomases convoquées au sein du poème par cette activité du signifiant, par sa puissance toute centrée sur la signifiance.

Pour le traducteur qui décide de traduire en vers français, la contrainte de la contrainte est donc multiple parce qu'elle concerne aussi bien le mètre, les rythmes et les différentes figures phoniques que le respect du genre (sonnet, dizain, endecha...) et du sens contenu dans le poème. Cependant, suivant les textes, la contrainte formelle est plus ou moins difficile à respecter et les solutions offertes au traducteur sont parfois différentes. Ainsi l'hendécasyllabe espagnol (el endecasilabo), le verso de arte mayor le plus souvent employé, dont l'équivalent métnque est le décasyllabe français, ne pourra et ne devra pas toujours être traduit par ce dernier : parfois pour de simples raisons de contenant (césure trop hâtive en français et langue plus flexionnelle en espagnol), mais aussi parce que ces deux vers métriquement équivalents ne partagent pas tout à fait le même statut en Espagne et en France (chaque domaine culturel ayant sa

propre historicité). Le décasyllabe, malgré un passé glorieux et une brillante mais tardive résurrection, en particulier avec Valéry et son *Cimetière marin,* a été supplanté trop longtemps par l'alexandrin, comme l'alejandrino, lui, n'a jamais pu devancer l'endecasflabo. Aussi l'alexandrin est-il le vers type français comme l'endecasilabo est le vers type espagnol. Ce sont ces deux raisons qui m'ont amené à traduire en alexandrins les quatre cent cinquante vers de *Comisiôn de servicios* (Corps diplomatique),[9] poème écrit en endecasflabos et qui constitue le troisième volet de ce triptyque qu'est *Semâforos, Semâforo.* Non seulement le décasyllabe manquait d'ampleur et ne pouvait tout contenir, mais les nombreuses allusions aux peintres et poètes français m'amenaient naturellement à ce choix :

> *Régates à Argenteuil* de Claude Monet
> avancent dans mes yeux ainsi que cette arène
> que peint dans les déserts Gustave Guillaumet.
> Henri Fantin-Latour avec Rimbaud, Verlaine
> fit son propre *Bréda.* Il fut à Baudelaire
> ce grand foulard sonore et soyeux que brodait
> l'intense va-et-vient répercuté dans l'air.

Comme préambule à ce poème, le lecteur trouve une citation de Jean Starobinski mise en exergue par Siles et qui semble l'inviter à un jeu tout en lui dévoilant un procédé d'écriture : « le “discours” poétique ne sera donc que la seconde façon d'être d'un nom, une variation développée qui laisserait apercevoir pour un lecteur perspicace, la présence évidente (mais dispersée) des phonèmes conducteurs ». Cette citation tirée de *Les mots sous les mots*[10] montre bien que le texte silésien fonctionne en grande partie sur le mode paragrammatique, ce qui est confirmé dès le premier vers :

> Sur les bords de la Seine je sais et ne sais

Mode d'écriture dont j'ai évidemment tenu compte au moment de traduire (Bréda/ Baudelaire/ brodait/ répercutait dans l'air), et derrière lequel je me suis même retranché lorsque ma traduction du vers espagnol ne permettait pas à celui-ci d'accéder, faute de syllabes, au nombre de l'alexandrin. Ainsi,

> De todo aquel momento solo queda
> 1° que pienso sentado en el andén
> mientras cl autobus me dice que si queda[11]
> *el oro de sus cuerpos* de Gauguin.

devient

De tous ces moments-là, à présent il ne reste
que les quelques pensées qu'assis j'ai sur le quai
tandis que l'autobus me dit qu'encore il reste
le bel *or de leur corps* que Gauguin coloriait.

Chacun aura pu remarquer que, pour atteindre la mesure de l'alexandrin, j'ai introduit, bien qu'en nombre fort limité, quelques mots. Cependant, pour justifier ce que certains ne manqueront pas de juger comme une extrême liberté prise avec le texte du poète (lequel est-il besoin de le dire approuve pleinement la démarche), j'invoquerai deux arguments. D'abord les rares mots à sens plein que j'ai dû ajouter sont tous implicites dans le texte espagnol, comme l'idée du Beau (bel) ou l'activité du peintre (coloriait). Ensuite j'ai voulu que se soumettant | la "règle" énoncée par Siles à partir de l'épigraphe, ils entrent en heureuse harmonie avec les mots présents dans le texte original. Ainsi pouvons-nous entendre se tisser deux chaînes allitératives, celle de l'occlusive /K/ et celle des sifflantes ainsi que deux assonances en *loi* et /e/ ou /e/ suivant l'un ou l'autre système linguistique. Par ailleurs l'espagnol fait aussi entendre d'une façon extrêmement régulière le son /en/, auquel semble répondre en français la voyelle nasalisée /à/. Enfin une assonance plus précise en *10-01* (todo, solo, oro), écho du foulard *sonoro* employé dans le vers précédent (cité plus haut), provoque un effet paronomastique tout à fait évident dans la version française (sonore, encore, or, corps, coloriait).

C'est également le choix de l'alexandrin qui a prévalu dans la traduction de ***Paysage*** *d'Hiver : de Brueghel...* mais pour des raisons de contenant (le vers ayant ici moins besoin d'être étiré que dans certains exemples précédents) et surtout par souci de maintenir un certain équilibre de la césure. En revanche dans d'autres poèmes l'endecasilabo a pu être traduit tout simplement par un décasyllabe. Ainsi, les endecasflabos du premier quatrain du poème *Dame de pique* permettent même de trouver assez naturellement une césure, ou du moins un accent, sur la quatrième syllabe de chaque vers comme dans le décasyllabe français le plus classique.

Su raso, rojo, rielaba en rosa
sobre la acera charolada en grès
y su melena se rizaba undosa
en las cien cornas de su cuello ingléν

Son satin rouge ruisselait de rose
sur le trottoir vernissé tout en grès
ses ondoyants cheveux marquaient la pause
de cent virgules sur son cou anglais.

La facilité avec laquelle l'endecasilabo se glisse ici dans le moule du décasyllabe tient simplement au fait qu'il s'agit, dans les quatre vers de ce quatrain, d'un endecasilabo a minore sâfico (4/8/10) comportant donc un accent sur la quatrième syllabe. Car si le plus souvent les hendécasyllabes espagnols sont a majore, c'est-à-dire comportant un accent obligatoire sur la sixième syllabe (comme dans le cas de notre alexandrin), l'hendécasyllabe a minore doit, lui, avoir un accent sur la quatrième comme notre décasyllabe. Encore une fois la version française s'est efforcée de souligner les très forts effets d'allitérations résultant des liquides */RJ* et de la fricative /S/ à laquelle en français viennent s'adjoindre d'autres fricatives.

Chaque poème pose, comme je l'avais annoncé, des problèmes de traduction différents. La traduction poétique est comme le signale Henri Meschonnic « écriture d'une lecture-écriture » donc une « ré-écriture » mais aussi une « ré-énonciation ».'[2] Or c'est précisément la ré-énonciation qui exige que l'on tienne compte des lecteurs auxquels s'adresse ce nouveau texte. Respect évidemment envers l'auteur, mais aussi et au nom de ce dernier, envers ses nouveaux lecteurs qui n'ont pas accès au texte original. Ce respect doit prendre en compte les ressources de la langue d'arrivée comme s'il s'agissait d'une langue de départ, et parfois même, comme nous l'avons vu avec le mètre, l'histoire des formes poétiques qui lui sont propres. J'ai donc décidé pour toutes les endechas - forme traditionnelle exclusivement espagnole organisée en quatrains heptasyllabiques avec une seule rime assonante à la fin des vers pairs — de franciser le texte en changeant la nature de la rime. Profitant de la distribution en strophes j'ai choisi pour les vers pairs hexasyllabiques (équivalents métriques français de l'heptasyllabe espagnol) une rime différente pour chaque quatrain, et le plus souvent consonante, afin de remplacer la nme assonante trop hispanique. Dans certains cas il s'agit simplement d'une rime pauvre s'achevant sur une voyelle tonique suivie d'aucune hétérophonie consonantique (salons, vermillon), contrairement à la nme assonante. Ainsi la rime à la fin des vers pairs suggère un rythme 6/6 familier pour une oreille française et qui est la base même de 1 alexandrin classique. Chaque hexasyllabe apparaît comme un hémistiche et la fin des vers impairs qui comportent un « e muet » tient lieu de césure épique. C est ainsi que fonctionne la traduction d'un poème comme

Epilion où dans la version espagnole apparaît une seule rime assonante en A-A. Ce poème qui est très riche en différentes figures phoniques est la seule endecha du livre où j'ai dû, à un moment donné, vu la rareté d'une rime consonante en KA, passer exceptionnellement à une rime inversée (phoniquement bien sûr) : KozAK/ SvastiKA, souhaitant ainsi conserver le plus possible dans ces vers la très forte allitération des occlusives.

En revanche dans certains poèmes, souvent longs comme *Corps diplomatique,* où la rime consonante est parfois impossible à tenir, j'ai eu recours de temps en temps à une rime assonante. Mais là encore je me suis référé à l'histoire de la poésie propre à chaque pays, car si la rime assonante de type espagnol disparaît en France avec les laisses du Moyen-âge, nous voyons, principalement avec Apollinaire, surgir une nouvelle rime assonante qui, elle, apparaît de façon ponctuelle dans des compositions comportant par ailleurs des rimes consonantes, permettant ainsi d'inscrire une certaine variation. Le poème *Dizain dans le miroir,* où la contrainte de la rime consonante est très difficile à respecter, et où chacun des trois dizains obéit à la disposition suivante des rimes ABBAACCDDC, m'a amené pour le troisième dizain à avoir recours à certaines rimes assonantes (cire-aiguille, montre-ombre).

Pour tous les autres poèmes traduits j'ai observé la disposition et la nature des rimes de la version originale. Ainsi le sonnet ***Paysage*** *d'hiver : de Brueghel...* a-t-il conservé dans la traduction ses deux quatrains à rimes croisées ABAB ABAB et ses deux tercets CDC DCD. Le sonnet *Allégorie de l'amour* ***sur*** *le mode typographique* se fonde, lui. sur six rimes suivant la combinaison ABAB CDCD EFE FEF (au lieu des quatre ou cinq rimes habituelles du sonnet régulier). En effet les quatrains ici ne se construisent pas sur les mêmes rimes consonantes contrairement au sonnet régulier où les rimes, le plus souvent embrassées, ne sont qu'au nombre de deux. Par ailleurs une observation plus attentive de la version originale montre que ce sonnet heptasyllabique a une même rime assonante à la fin de tous les vers pairs. Les différentes rimes consonantes (iva/illa/isa) forment toutes une rime assonante en *H-aJ* dérivée des mots « alegorfa » et « tipografia ». La régularité de cette rime assonante à la fin des vers pairs rappelle l'endecha à laquelle Siles a recours quatre fois dans le recueil et en particulier pour les trois premiers poèmes qui semblent servir de fondations au livre. Ainsi trouvons-nous, comme enchâssé dans le genre qu'est le sonnet, un autre genre : l'endecha. Nous avons montré plus haut comment nous avions francisé celte forme hispanique. Cependant il nous a semblé important de retrouver dans la traduction, de façon assez régulière (nous avons juste une inversion vers

pairs / vers impairs dans le deuxieme quatrain), une rime assonante en ***l\l*** (ive / i / rise) qui comme dans l'original concerne un vers sur deux.

Ce souci de traduire la contrainte métrique et phonique repose tout simplement sur l'adhésion à l'observation de Valéry selon laquelle « un poème au sens moderne doit créer l'illusion d'une composition indissoluble de son et de sens quoiqu'il n'existe aucune relation rationnelle entre ces constituants du langage ».[B] C'est cette indissolubilité du son et du sens qui me pousse à chercher constamment des équivalents métriques et phoniques, ce qu'ignore le plus souvent une traduction en vers non mesurés qui se contente d'être une traduction-information. La contrainte est donc pour moi à la fois une exigence et une règle. Une exigence dictée par le respect et la fidélité au texte original (tels que les entendent Lafosse et Yourcenar), fidélité sans doute plus à l'esprit qu'à la lettre. Mais aussi une règle, c'est-à-dire une ligne directrice pour mener à bien mon travail et faire que cette traduction soit un réel langage poétique dans et par lequel il y a motivation du signe. Car comme le rappelle Meschonnic «traduire un poème est écrire un poème et ***doit*** être cela d'abord ».[14] C'est grâce à cette motivation du signe que la traduction aspire à se constituer en un système pertinent dans la langue d'arrivée tout en restant le plus fidèle possible à l'esprit, à la littérarité du texte original et même à sa littéralité lorsque cela est possible. En fait pour simplifier, si l'on est soucieux des phénomènes à la fois métriques, rythmiques, phoniques et sémantiques, trois cas. pas toujours clairement différenciés, peuvent se présenter : le calque, la transposition et l'adaptation. Le calque est très rarement applicable dans sa totalité. C'est le cas d'une traduction plus ou moins littérale où grâce à la parenté entre les deux langues - encore que les ressemblances puissent parfois souligner les différences S le mot à mot sera presque possible, comme dans ***Femme syntagme*** de ***Columnae*** (rimes voisines d'une langue à l'autre). La transposition, qui est le cas le plus fréquent, apparaît lorsqu'il faut reformuler le vers. La « transposition créatrice » est d'ailleurs pour Jakobson[15] la seule possibilité. Dans certains cas la transposition en jouant trop fortement sur les déplacements syntaxiques peut mener le traducteur à certains « malabarismos », à certaines tournures alambiquées qui risquent de donner à la traduction un aspect moins naturel que dans la langue de départ. Ce risque, cependant, me semble moindre chez un poète comme Siles qui a une expression très travaillée et qui, à sa manière, est un poète cultiste et conceptiste. L'adaptation, enfin, est un cas dont presque aucun traducteur n'ose parler de peur d'être condamné sur le champ au nom de l'exactitude et du sacro-saint respect du texte poétique comme objet intangible. Dans le meilleur des cas le traducteur qui y aura recours sera accusé d'avoir

commis « une belle infidèle ». C'est pourtant un cas limite qu'il faut avoir le courage et l'honnêteté d'affronter lorsque le travail sur le signifiant est parfois impossible à rendre et qu'une simple traduction du sens littéral n'a pratiquement aucun sens. Dans ce cas qui demeure exceptionnel chez un poète comme Siles il faut adapter, c'est-à-dire trouver des équivalents dictés par l'esprit du texte, par l'impression esthétique qu'il nous produit.

I Mais même dans ce cas extrême il ne faut pas oublier tout ce qui sous-tend la littéralité du texte original, car celle-ci inclut mais dépasse aussi le problème du simple sens littéral, la littéralité étant « le réel du texte dans son inviolable ambiguïté ».[16]

Que le lecteur goûte donc ces traductions et qu'il se fasse sa propre opinion, mais qu'il n'oublie pas qu'une version de ces poèmes silésiens qui ne travaillerait pas sur les figures du signifiant qui tissent entièrement le texte, serait comme le simple cliché en noir et blanc d'un tableau impressionniste. Quant à ceux qui, au nom d'un sacro-saint respect du texte original, préféreraient malgré tout la mise en vers non mesurés, je leur rappellerai les mots de Marguerite Yourcenar à propos de cette fidélité exclusive à ce qu'ils tiennent pour le sens du texte : « Il en est des traductions comme des femmes, la fidélité sans autre vertu ne suffit pas à les rendre supportables. »[17]

NOTES

'Jacques Roubaud, ***Poésie, etcetera : ménage.*** Paris, Stock, 1995, p. 152.

[7] Marguerite Yourcenar, *La* ***couronne et la lyre,*** Gallimard, coll. Poésie, 1984, p. 40.

'Paul Valéry, « Poésies », in ***Œuvres I,*** Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 210.

[4] Jaime Siles, *Los novisimos* ***: la tradiciôn como ruptura, la ruptura como tradiciôn,*** Insula, n°505, Enero de 1989.

[5] Jaime Siles, ***Semâforos, Semâforos,*** Madrid, Visor, 1990. Toutes les traductions présentées ici proviennent de ce recueil dont j'ai fait la traduction en vers français.

* Alain Bosquet, ***Sonnets pour une fin de siècle,*** Gallimard, coll Poésie, 1997 p 5

[7] Jaime Siles, ***Tratado de Ipsidades,*** Malaga. Begar, 1984

* Jaime Siles, ***Poesia 1969-1980*** in ***Nota del autor,*** Madrid, Visor, 1982 p. 7

[v] Celte traduction figure dans le numéro 5, automne 1997, de la revue ***Conférence,*** Meaux.

» Jean Starobinski, ***Les mots sous les mots.*** Paris, Gallimard, 1971. Ce mode d'écriture paragrammatique ou tout simplement anagrammatique est d autant plus intéressant que ***Corps diplomatique*** est un poème d amour adressé à Ela, la femme du poète Comme le rappelle Starobinski il existe une tradition poétique de l'anagramme comme « célébration du nom » de la femme aimée (cf. « La célébration du nom ». in ***Poésie et Rhétorique,*** coll. Pleine marge, Lachaud et Ritter, 1997). Cela existe dans le ***Canzionere*** de Pétrarque où dans un sonnet apparaît grâce aux syllabes de certains mots mises en lettres capitales le nom de Laureta. Comme le dit Starobinski : « Le poème se désigne lui-même tout ensemble comme un appel à la figure aimée, et comme la lecture d'une inscription intérieure. » Si le poème silésien se tisse paragrammatique ment avec certains mots qui fonctionnent comme matrices sonores il est important également de voir l'influence du nom d'Ela sur la composition du texte En effet si l'on considère la nme, on constate que sur 450 vers 260 ont une rime où apparaît le phonème/E/ comme voyelle tonique et presque 100 vers ont une nme assenante en /E-A/. Par ailleurs Ela est un écho paronomastique du pronom ***ella*** qui désigne la présence féminine dans la première partie du livre. Siles confirme lui-même au sein du poème l'importance de la voyelle ***Id*** lorsqu'il déclare : « Ce poème /écrit sur I étner de la lettre E/ de ton nom ». vers paragrammatique qui révèle le rôle fonctionnel et anagrammauque de la syllabe tonique du nom. Dans la traduction française nous trouvons également une présence importante du son ***Id*** à la rime, que la lettre «e» soit présente ou non. Mais la présence de cette lettre s'accroît si l'on tient compte des différentes prononciations de ce graphème. On peut donc observer, comme le dit Jacques Roubaud. que « un texte écrit suivant une contrainte parle de cette contrainte » (in ***Poésie, etcetera . ménage).*** La contrainte revêt alors une fonction métahnguisüque à laquelle on ne peut manquer de penser à propos de ce poème silésien où le poète non seulement dévoile le rôle du nom d'Ela mais déclare aussi « Comme ces lettres, oui, saturnienne anagramme / qui vient nous définir... »

■ Une oreille espagnole, celle d'un «lecteur perspicace», aura remarqué que Siles glisse entre ces endecasOabos un alejandrino (vers de 14 syllabes qui ici constitue justement le 14e vers '). Deux fois seulement apparaît, dans ce très long poème construit sur l'endecasflabo. 1*alejandrino. ce vers composé (7+7) qui est la version hispaniste de F alexandrin retenu pour la traduction. Un même appui rythmique sur **b** 6* syllabe entre l'endecasflabo a majore et l'alejandrino, (même s'il comporte deux hémistiches indépendants) permet à ce dernier de se glisser harmonieusement dans ce poème qu'un critique espagnol a défini comme « una auténlica ducha endecaubbtca, desenfadada, desnuda » (Manuel Padomo, in Insula n°565. 1994).

'* Henri Meschonmc. ***D'une linguistique de la traduction à la poétique de la traduction.*** Les Cahiers du chemin, N.R.F, Pans, avril 1971. p. 140.

” Paul Valéry m ***Poésies,*** op. cité p 211

Henri Meschonmc, in ***D'une linguistique de la traduction...* op. cit. p. 141.

'■ Roman Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », in ***Essais de linguistique générale.*** Pans, Minuit, coll Points. 1963 p. 86.

'•Cette observation très pertinente est le point de départ d'une brillante étude de Nadine Ly dam un amde intitulé « La littéralité », in ***Les langues Néo-latines***, 3* mm. 1987, Pans p 7

' Marguerite Yourceror. in ***La Couronne et la lyre. op.*** cité p 4L

Henry Gil / Jaime Siles

Paysage d'hiver :
de Brueghel, Kunsthistorisches Muséum de Vienne
(Copie du XXe siècle)

A Salustiano Maso

1 Lumineux sigles inscrits en incise
sur l'eau vernie, polychrome du sol,
ivres les phares ouvrent dans les brises
des éventails de pluie en si bémol.

Des pubs au cyanure au-dessus des frises
font clignoter des couleurs *rock* ***and roll***
sur le carmin de ces rires qu'irise
sur un bec de gaz la nuit qui bariole.

Aquarellée, la lune nihiliste
luit sur l'asphalte entre oui et véto
du postmodeme Z/g/ir-faible-cubiste

trivial pursuit **du néorococo**
art déco-boréal fil-de-fériste
qui veut gommer de notre âme l'égo.

2 Luminescentes initiales en incise
sur cette eau vernissée, polychrome du sol,
ivres phares s'ouvrant au beau milieu des brises
en larges éventails de pluie en si bémol.

Réclames au cyanure au sommet de ces frises
avec l'œil clignotant des couleurs ***rock and roll***
sur le fard vermillon des rires qu'autorise
sur chaque réverbère une nuit qui bariole.

O lune aquarellée qui brille nihiliste
sur cet asphalte entre le oui et le véto
du postmodeme-//g/if-asthénique cubiste

ce ***trivial-pursuit*** **du nouveau Rococo**
art-déco-boréal est un fil-de-fériste
qui prétend effacer de notre âme l'ego.

La dame de pique

Son satin rouge ruisselait de rose
sur le trottoir vernissé, tout en grès,
ses ondoyants cheveux marquaient la pause
de cent virgules sur son cou anglais.

Tandis que ses deux escarpins suivaient
la mélodie d'un menuet bien rythmé,
ses deux bas, quant à eux, électrisaient
entre ses jambes l'étoffe moirée.

Je sentis la courbe de ses profils,
I pour son envers une broche perlée —
un faisceau de points comme des sextils
venait tourner à point sur ses deux pieds.

Et l'huile ténue de son maquillage
qui sur cette peau s'était estompée
renfermait la caresse du tangage
que provoque l'encre sur le papier.

Dans sa silhouette se trouvaient ainsi
réunis perspective et va-et-vient
comme deux mains qui dans la symétrie
se disent adieu sur le quai d'un train.

Entre deux danses, sur cette avenue,
entre deux musiques, elle partait...
Elle allait lentement, soudain perdue,
elle allait sur deux vers et... je ne sais.

A deux reprises, à la fois égales
et distinctes je la vis m'apparaître :
dans la grisaille du Pays de Galles
ainsi qu'à Nuremberg sur les fenêtres.

Je me souviens de l'air entre ses mains
comme d un été sur sa peau posé :
ce sont les reflets de regards lointains
surgis dans les miroirs de ce papier.

Epilion

A José Maria Camino

Dans le vertige doux
des clubs et des salons
aux reflets empourprés,
aux rideaux vermillons.

Dans les bars de mercure
dessinés par un bord
de vinyle sur l'œil
cramoisi de l'aurore.

Sur l'ébène si triste
des *pubs* **et des comptoirs.**
Sur le vemis des ongles,
miniatures du soir,

élytres et hélices,
les pistils et les cils,
azulejos d'azur
d'amère chlorophylle.

Dans la liquide ligne
qui esquisse à la craie
sur les tables de marbre
en orange l'auray.

Dans les bouches qui baisent
des lèvres passagères
- destroyers et corvettes 1
la mémoire horlogère

lance sa naumachie,
se livre au torpillage :
Pearl Harbor et Vietnam
unis sous le corsage.

La bataille d'Actium,
la baie d'Okinawa,
Kadesh et Salamine,
Trasimène et Zama.

Les chars et tous les tanks,
les flèches, la grenaille,
le napalm et les heaumes,
le sang et la mitraille

sur le champ du dieu Mars
où **Vénus me pourchasse**
avec l'éclat vorace
du zinc sur sa cuirasse.

Ses sourcils ont lancé
un bataillon d'hoplites.
Ses cavaliers m'envoient
son ombre à l'encre écrite.

Le tam-tam de ses hanches
sa démarche cadence,
un rythme de racines
hittites suit la danse.

Les splendeurs égyptiennes,
les drapeaux allemands,
les avions japonais,
poudre d'enneigement.

Bombardement de Brême,
la charge des cosaques,
Dunkerque et Normandie,
stukas et svastikas.

Kamikazes, ses jambes,
obus, sa fesse oblique
et oblong son sourire
si punique et panique.

Au-dessous de ses yeux,
au-dessous de ces flammes,
élytres et hélices,
pistils et cils qui clament.

Azulejos d'azur
à la cendre mouillée.
Azulejos d'azur
où tout vient s'annuler.

Femme syntagme

U substantive paume de ta main
dans ma bouche s'incline et se décline.
Rien n'évoque en toi la flexion latine,
lu es le génitif du genre humain.

Syncrétisme de cas. il s illumine
l'idiome mystérieux, grammairien
de la langue qui est née de la main
cl que conjuguent mes dents. Sibylline

doit être sa phonétique : changeante
voyelle en la voix toujours consonante.
Que les diphtongues n'aient le goût que d'elle :

chaque nombre des lèvres, chaque cas
d'un système de signes qui sera
- qui sait ? l'ensemble des traits qui sont Elle.

Allégorie de l'amour sur le mode typographique

Typographie : chaque point
en capitale. En cursive
les citations. Tout s'y joint
en une encre substantive.

L'impression : que luise ici
la marge sur chaque bord.
La couverture : un vernis
sur le mauve, le noir. l'or.

L'index : de l'iode partout.
Au dos du livre : la brise
bleue ou grise Puis de tout

la page devient la frise.
Sur son sourire la houe
future n aura pas prise.

Sjef Houppermans

LA TRADUCTION EN NÉERLANDAIS

des Nouvelles Impressions d'Afrique *de Raymond Roussel*

Spécialiste des études rousselliennes, Sjef Houppermans a proposé l'an dernier une traduction néerlandaise des Nouvelles Impressions d'Afrique, ***dont il explique ici les grands enjeux. L'intérêt de ce livre superbe (sorti en 1997 aux éditions Van Oorschot à Amsterdam) n'est pas seulement le jeu particulièrement réussi, avec la versification roussellienne, mais aussi le fait que la version hollandaise, selon une proposition de l'auteur jamais réalisée, n 'utilise pas les parenthèses mais les couleurs pour distinguer les divers niveaux du texte.***

Les traductions actuelles de textes littéraires français en néerlandais prennent place dans une riche tradition, alors qu'à l'inverse ce n'est que depuis une dizaine d'années que des auteurs néerlandophones importants comme Claus, Nooteboom et Haasse sont accessibles au public français. Ce ne sont pas seulement les grands classiques ou les prix littéraires qu'on retrouve dans les librairies aux Pays-Bas, on peut constater également un intérêt constant pour des textes modernes qui témoignent plus particulièrement d'une certaine recherche formelle. C'est grâce à des travaux de traduction très sérieux qu'on a pu taire connaissance notamment avec Georges Perec ***(La Vie mode d'emploi*** a été traduit de façon exemplaire par Edu Borger), avec Claude Simon (traduit par Jan Versteeg) et avec Jacques Roubaud, tandis que des auteurs comme Robert Pliiggt et Raymond Queneau ont été édités de manière suivie.[1] Dès les années cinquante ***Les Exercices de style*** de Queneau ont été fort appréciés dans la traduction de Rudy Kousbroek. Celui-ci a d'ailleurs, par ses

fictions et par ses essais critiques, largement contribué à créer un climat où l'écriture sous contrainte a pu fleurir. Le fameux *Opperlandse letterkunde* de Hugo Brandi Corstius ("Battus") provient de ce même courant et figure comme un véritable manuel pratique de lecture et d'écriture formelles. La "haute terre" (*opperland*) rhétorique y déploie ses fastes pour mieux faire oublier le petit réalisme des auteurs qui s'éternisent sur la grisaille du "bas pays". Beaucoup de poètes se sentent proches de ces recherches, mais des auteurs de fiction également y puisent de façon variée, qu'on pense à l'œuvre de Brakman, de van Maanen ou de Ritzerfeldc

C'est dans ce contexte qu'a été publié aussi ces dernières années un certain nombre de traductions des grands "classiques" dans ce domaine : nouvelles versions de Carroll et de Rabelais, textes de Burroughs et de Calvino, "transpositions" réussies de Baudelaire, de Rilke et des ***Sonnets*** de Shakespeare par Peter Verstegen, entre autres. *Perdu*, association littéraire établie à Amsterdam et qui gère une librairie et organise régulièrement des réunions d'auteurs et de critiques (à la manière des rencontres de Beaubourg), abrite également une modeste maison d'édition qui a publié récemment des traductions d'Artaud, de textes "machiniques", du ***Docteur Faustroll*** de Jarry et de ***Locus Solus*** de Raymond Roussel (traduit par Marij Elias). Encouragé par le relatif succès de ce dernier titre, l'éditeur van Oorschot a repris le flambeau et consenti à ce que la rédaction de la collection « De Franse Bibliotheek » entreprenne la traduction d'autres textes de Roussel. C'est par suite de cette initiative qu'a vu le jour en 1997 un volume réunissant ***Impressions d'Afrique*** dans une traduction de Marij Elias et ***Nouvelles Impressions d'Afrique*** traduit par Sjef Houppermans. Pour la réalisation de cette édition on a dû faire certains choix qui présentent des éléments nouveaux dans l'histoire de l'édition roussellienne.[3]

Tout d'abord il y a le choix de faire figurer dans un même volume deux textes fort différents qui n'avaient jamais été publiés ensemble. ***Impressions d'Afrique*** est un roman qui fut publié en 1910 et qui a été écrit suivant le fameux « procédé » dont Roussel révélerait les principes dans ***Comment j'ai écrit certains de mes livres*** (parution posthume en 1935). Le récit raconte comment un grand paquebot fait naufrage sur les côtes africaines. Les passagers sont pris en otage par des indigènes en vue d une rançon. Pour chasser l'ennui ils préparent un grand Gala où ils montreront leurs performances les plus spectaculaires (il s'agit surtout d'inventeurs, de gens du cirque et d'artistes). Toutes leurs réalisations magistrales seront décrites dans leurs moindres détails et peuvent être considérées aussi comme des images de l'art et de la maîtrise

rousselliennes. En outre seront relatées amplement les complications qui caractérisent la vie à la cour de l'empereur africain dont ils sont les prisonniers, complétées par une vraie guerre de tribus et une série d'exécutions. Cette suite fort variée d'épisodes hétérogènes trouve donc sa source dans le fonctionnement du *procédé :* ils sont les fruits d'une exploitation systématique de l'homonymie langagière. Les étranges combinaisons de mots qui ont engendré les multiples aventures dans le roman constituent l'image spéculaire de couples de mots ayant une signification complètement différente. Si par exemple la fille du roi, Sirdah, louche et qu'elle ait une envie sur le front, ces particularités physiques proviennent de l'expression « une louche à envie », à comprendre comme signe de la soupe qui donne l'eau à la bouche. Comme les mots qui sont à l'origine de la fiction ne se retrouvent plus dans le texte final, les événements surprenants s'habillent d'un voile de mystère. *Nouvelles Impressions* ***d'Afrique*** date de 1932 et les 1170 vers de ce texte constituent quatre « Chants ». Ces vers sont des alexandrins qui riment deux par deux dans une alternance de rimes féminines et masculines. La caractéristique la plus remarquable de ces poèmes est leur structure complexe par niveaux : après quelques vers indiquant un point de départ, l'auteur ouvre une première parenthèse qui se greffe sur tel détail de ce qui précède. Bientôt une nouvelle précision nécessite l'emploi d'une seconde parenthèse et ainsi de suite jusqu'à ce que le lecteur soit descendu au niveau 6 d'où il resurgira à la fin du Chant par une remontée rapide. Au cœur de chaque poème le texte se stabilise et s'étend suivant de longues séries d'exemples. Ainsi le Chant II présente plus de 200 exemples de choses qu'on risque de confondre comme par exemple une grotte munie d'une stalactite d'une part et une gorge pourvue de sa luette d'autre part.

On peut donc avoir l'impression que les deux livres sont aux antipodes l'un de l'autre. Pourtant Roussel a créé une "rime" entre les titres causant ainsi un de ces redoublements qui forment l'épine dorsale de son œuvre. Il nous incite de la sorte à nous engager sur la piste d'une recherche, comparable à celle de ***Poussière de Soleils,*** sa pièce de théâtre de 1927 dans lequel une série de tâches de nature cryptogrammatique conduit à un trésor précieux. Le lecteur français peut juxtaposer les deux livres ; pour la traduction néerlandaise on a choisi la "cohabitation", ce qui permet de jeter un regard panoramique sur l'œuvre entière. En feuilletant le volume on sera invité aussi à découvrir d'autres points de ressemblance. Au fur et à mesure des errances va se constituer une toile que le lecteur aide à tisser et où il risque en même temps de s'empêtrer. La luette et la stalactite confluent sur la rétine comme les mots de la langue ont tendance à le faire. N'y retrouve-t-on pas l'équivalence qui

existe entre le procédé et la rime ? Roussel le pose explicitement dans ***Comment...*** : « Ce procédé, en somme, est parent de la rime ». « En somme », c'est-à-dire en considérant la somme de l'œuvre aussi ; et alors la parenté entre les mots se reflète et se redouble dans une parenté de parentés, une "consensguinité". Le monde et la langue se recouvrent parfaitement et incluent toutes les incongruités dans une homogénéité essentielle (ainsi parlerait du moins le logophile à la manière de Roussel).

Pour mettre le doigt sur quelques ressemblances fondamentales on partira par préférence des traces qu'on repère a la surface du texte - dans la couche extérieure - et qui marquent la Nouvelle Afrique où les lames poétiques touchent la terre. On y découvre successivement : à Damiette la maison où Saint Louis fut prisonnier; l'endroit où Napoléon s'est battu en Egypte ; la colonne qui, léchée jusqu'à ce que la langue saigne, guérit la jaunisse et les jardins de Rosette près du Caire. Ces derniers renvoient obligatoirement à la Pierre de Rosette, le célèbre "grimoire" de Champollion ce qui confirme notre intuition que tout ici tourne autour de l'interprétation et du déchiffrement. L'acte de lécher indique qu'il faut prendre le mot « langue » dans tous ses sens. Pour Saint Louis c'est la rime également qui constitue le point de départ : Louis Neuf ouvre la porte aux choses *neuves* et inouïes qu'étaleront les *Nouvelles Impressions.* Et pour ce qui concerne Napoléon : de manière métonymique ce sont son chapeau et son *surtout* qui le désignent et ce sur-tout qui recouvre l'ensemble rend le lecteur « méditatif » écrit Roussel, de la même façon I peut-on ajouter - dont les parenthèses nous intriguent. Ceci nous fait comprendre également pourquoi Roussel dans *Comment **j'ai écrit...*** présente d'abord les *Nouvelles Impressions* comme une reprise des poésies du recueil ***La Vue.*** Là il était question d'une image insérée dans un stylo qui absorbe entièrement le regard et qui ouvre sur une description "infinie" d'une plage voguant d'un détail (souvent exagérément agrandi) à l'autre. De même les bordures du continent noir invitent à se rendre à la puissance de l'écriture et à lâcher les liens avec le monde extérieur, reddition qui se répétera six ou sept fois (car outre les parenthèses figurent dans le texte des notes invitant à poursuivre la descente dans cet univers onirique).

Le traducteur essayera de bien mettre en valeur ces signes de la surdétermination dans l'œuvre rousse!tienne, car tout cet ordre majeur sert à dominer le monde à travers le règne sur la langue.

A certains endroits des ***Nouvelles Impressions*** nous trouvons — comme dans un jeu de piste - des indications directes renvoyant aux anciennes impressions" : ainsi la mention de la représentation de ***Roméo et Juliette*** augmentée de toute une séné de scènes apocryphes telle qu'elle eut lieu lors du Gala, ou encore les vers sur le "prétendu" explorateur qui

a écrit ses ***Impressions.*** Les ***Nouvelles Impressions*** s'incorporent tout ce qu'elles rencontrent et continuent à renvoyer toujours ailleurs, de façon labyrinthique, interminablement, pour se conclure provisoirement sur le vers « D'opaque frondaison, de rayons et de fruits » (parlant des rives du Nil). Ce vers est un parfait autoportrait, la confluence de tous les éléments sur l'eau qui miroite le néant (Nil) central, bordée d'un clair-obscur d'autofécondation cyclique.

Si donc d'une part le procédé est une sorte de rime, la rime proprement dite peut évidemment se former d'une manière qui est proche du procédé ou qui en présente une expression analogue : c'est par exemple le cas quand des homonymes se trouvent à la place des rimes. On en repère maint exemple ; dans les premiers quinze vers on détecte déjà trois de ces rimes. Il y a également des cas où à l'intérieur d'un vers l'auteur se sert de l'homonymie d'une façon appuyée comme pour thématiser la parenté avec ses autres textes. Ainsi surgit dans le premier chant une série de questions qu'on peut se poser et où on remarque l'exemple suivant :

> Le loustic, si pour voir où son cordonnier perche,
> Mieux vaut dans sa bottine ou son Bottin qu'on cherche.

C'est peut-être son origine allemande (lustig) qui fait que la plaisanterie joue sur des parentés inattendues. C'est un clin d'œil dans la direction du lecteur. La traduction se devra de conserver cette dimension [of men Bottin of een bottine neme...] en choisissant un mot plutôt rare en néerlandais comme "bottine". Dans le Chant IV on tombe d'ailleurs sur une note qui, comme une sorte *d'art poétique*, préparant ***Comment j'ai écrit...,*** formule la loi langagière fondamentale du procédé : les mêmes signifiants peuvent avoir des significations fort divergentes et le texte littéraire à son tour peut supprimer cette fente élémentaire de la langue en réunissant les significations hétérogènes dans un même univers (fantastique). Le vers « Combien change de force un mot suivant les cas » est suivi de vingt exemples parmi lesquels on découvre | blanc » (***craie*** et ***homme blanc) :*** c'est justement le tout premier mot qui a engendré ***Impressions d'Afrique*** (et la marge blanche de la page en constitue une rime silencieuse supplémentaire).

Un autre lien structurel avec *Impressions d'Afrique* qu'il faut mentionner est la combinaison d'un texte à cadre et d'une organisation sérielle. On a vu que les deux dimensions alternent dans les *Nouvelles* ***Impressions.*** Dans l'œuvre narrative de Roussel, basée sur son procédé, on rencontre également partout de longues séries d'exemples comme le

grand nombre de numéros présentés lors du Gala. De même la technique “des tiroirs" (l'insertion d’histoires dans les histoires dans les histoires etc.) est omniprésente (ce qui est encore très net dans *Les Canevas*, ces dernières ébauches de textes qui se trouvent tout à la fin de *Comment j’ai écrit* et qui se terminent par l’ultime mot roussellien, *bredouille*, contrastant avec les *fruits* qui ferment *Les Nouvelles Impressions* et rejoignant dans un sens les échecs).[4]

Outre ce choix de réunir les deux textes (pour lesquels Jean Ferry a suggéré d’ailleurs encore une autre forme de parenté : les écrits d’Afrique furent édités *à fric,* c’est-à-dire “à compte d’auteur”), l’édition en néerlandais présente quelques autres traits spécifiques. Tout d’abord nous avons décidé de tenir compte d’un point important de la biographie de Roussel concernant les *Nouvelles Impressions d'Afrique.* C’est que François Caradec dans sa *Vie de Raymond Roussel* mentionne un fait qui avait déjà été souligné par Jean Ferry lors de la réédition des œuvres complètes dans les années soixante, à savoir que Roussel aurait préféré indiquer les couches textuelles successives en se servant de différentes couleurs. Le prote des éditions Lemerre, Eugène Vallée, avec qui Roussel collaborait étroitement, mentionna cette option lors d’un entretien comme le vœu le plus ardent de l’auteur. La principale raison pour laquelle ce projet ne put pas être réalisé fut probablement le fait que les frais en étaient très élevés à l’époque et que la fortune de Roussel avait beaucoup diminué à ce moment-là.[5] Les parenthèses ont pris la relève et Roussel les a intégrées dans son travail (d’abord en tant que parenthèses simples comme le montrent les brouillons du fonds Bedel de la B.N. — ensemble de manuscrits et d'autres pièces retrouvés en 1989). Nous avons appris depuis que la revue ***Java*** avait déjà publié dans son numéro 12 (1994) une version du Chant III en couleurs,* mais nous pouvons dire néanmoins que l’édition van Oorschot est la première à exécuter intégralement l’idée initiale de l’auteur (et que cela se présente dans une traduction est peut-être caractéristique de la nature foncièrement masquée de Roussel). Le choix des couleurs a été fait en étroite collaboration avec le dessinateur artistique bien connu Gemt Noordzij. Comme dans maint texte de l’auteur l’arc-en-ciel joue un rôle important - comme signe multicolore d’une unité dans la diversité -, nous avons décidé d’y prendre notre point de départ pour l'impression en six couleurs : le spectre quelque peu simplifié va du noir dans la couche extérieure au mauve des points centraux en passant par le rouge, l’orange, le vert et le bleu (pour revenir finalement au blanc pourrait-on dire, écran de toutes les impressions). Les niveaux ***intra-muros*** sont donc indiqués par les différentes couleurs et en suivant une même couleur le lecteur peut facilement suivre telle couche textuelle.

Nous étions ravis de découvrir qu'ainsi en outre le vert et le bleu marquent les fragments textuels les plus étendus, les longues séries d'exemples - de questions urgentes par exemple, d'objets qui rapetissent, de choses qu'on risque de confondre, de contre-vérités criantes, de phénomènes uniques, d'illustrations du progrès etc. - car le vert est la couleur privilégié de Roussel qui indique entre autres la fertilité (celle du monde, mais aussi et surtout celle du procédé où les vers/verts par exemple pulullent) et le bleu est la couleur de la mer, élément d'origine et giron maternel, la *Thalassa* **où tout conflue.**

Comme dans la première édition les notes restent à part en bas de page où elles peuvent être pourvues à **leur tour de parenthèses et même de doubles parenthèses qui seront de nouveau "traduites" en couleurs. Progressivement ces notes prennent d'ailleurs de plus en plus de place et dans le Chant** IV **elles occupent plus d'espace que le texte "principal" : elles l'envahissent et l'écartent presque de la page. Cette figure esschérienne du gant retourné fait partie de la constellation globale sous forme d'un anneau de Moebius qui caractérise l'œuvre roussellienne.**

Une fois que Roussel avait décidé de se servir de parenthèses, il conçut en partant de ce principe une répartition du texte sur les pages qui donna comme résultat une composition spéciale où sur quatre pages une seule était imprimée de sorte qu'on n'avait pas besoin de couper les pages. Ensuite il prit la décision d'ajouter des illustrations qui seraient placées "à l'intérieur", ce qui a comme conséquence qu'on peut les contempler en regardant de biais entre les pages non coupées comme on écarte les rideaux d'un berceau (scène montrée par l'une des illustrations). Pour obtenir ces images Roussel s'adressa par l'intermédiaire d'une agence spécialisée au peintre Henri Zo qu'il n'a donc jamais rencontré personnellement et qui devait se baser sur des indications fort sommaires pour la fabrication des dessins. On peut supposer que Roussel a fait insérer ces illustrations, dépourvues d'un réel intérêt artistique.[7] pour "gonfler" son volume (comme c'est le cas pour la façon spéciale de brocher le livre) et être assuré d'une présentation imposante. Il est probable toutefois que par la suite l'auteur a tenté d'augmenter l'unité du livre de différentes manières justifiant la détection ultérieure par les chercheurs de réseaux très complexes.[11] Comme dernier ingrédient pour en faire un plat substantiel Roussel ajouta encore *Mon Ame,* **poème de jeunesse qui reçut le nouveau nom de** *L'Ame de Victor Hugo.* **Pour ce texte aussi on peut imaginer plusieurs raisons qui ont mené à son insertion dans la composition d'ensemble. Pour la traduction en néerlandais nous avons décidé de ne pas nous servir de "l'emballage" spécifique que nécessitait l'édition chez Lemerre : il est indubitable que si Roussel avait pu procéder**

à l'emploi des couleurs qu'il souhaitait il n'aurait pas "complété" le livre de la même manière. Vu qu'il est impossible de dire quelle aurait alors été la procédure, nous avons préféré en rester au noyau que constituent *Les Nouvelles Impressions.*

Pour ce qui concerne le texte nous avons choisi de faire ressortir le mieux possible tous les principes de l'œuvre de Roussel et d'essayer d'arriver à une restitution en néerlandais de son poème et non pas d'une version contemporaine ou encore d'un équivalent actualisé.[9] C'est aussi pourquoi l'alexandrin a été conservé, même si le néerlandais n'a pas la même tradition que le français pour cette forme.[111] Les rimes ont été reprises telles que le texte français les indique. Dans le prolongement de cette opération on a tenté de garder le caractère "révolutionnaire" de l'écriture roussellienne, qui se manifeste d'abord dans les niveaux et les séries, mais aussi dans trois autres facteurs qu'on a voulu conserver. Il s'agit d'abord de la perversion de l'alexandrin classique qui de toutes sortes de manières sort de son cadre et prend des allures étranges où l'hyper-fidélité joue autant que des césures et des enjambements fort curieux. Ensuite le lecteur est frappé par le contenu souvent extrêmement banal qui est donné au prince des vers : toutes les fonctions élémentaires du corps passent la revue ainsi qu'un immense bric-à-brac de brocanteur qui est étalé devant nos yeux accompagné d'une sorte de catalogue de la Manufacture d'armes et cycles de Saint-Etienne ; les images d'Epinal et les clichés de tous genres se font une concurrence continuelle. Et finalement il y a le vocabulaire, où les registres les plus hétéroclites se mélangent et s'enchevêtrent. De plus les vers montrent une construction souvent très compliquée aussi bien en ce qui concerne les aspects grammaticaux qu'au niveau de la syntaxe. La difficulté du déchiffrement est encore agrandie par une absence de parallélisme entre les phrases comme unités de sens et les vers comme entités formelles. On a souvent à faire à de vrais puzzles que le lecteur français ne peut résoudre que pas à pas en procédant par mouvements de va-et-vient et par contournement méthodique (comme au niveau supérieur il voyage de parenthèse en parenthèse ou bien surfe de couleur en couleur) pour reconnaître les composantes et les remettre en ligne. Les commentaires détaillés que Jean Ferry a donnés des *Nouvelles Impressions* montrent bien ces mécanismes." Nous avons choisi de ne pas faire figurer d'explications ou de notes du traducteur avec le texte de Roussel : une œuvre dont le système de renvois et de notes est tellement calculé ne supporte pas d intrusion venant de 1 extérieur, car tout commentaire rajouté a posteriori est toujours arbitraire face à 1 absolue nécessité interne du texte rousscllien. Notre objectif a été de garder ainsi cette atmosphère de mystère qui a pu

étonner si fort les lecteurs de 1932. Pour certains vers la traduction reste déficiente comme pour la question que se pose tel théologien « ...si la Vierge à son fils / Doit sa célébrité plus ou moins qu'à ses fils » car ce cas d'homographie n'existe pas en néerlandais. Mais ici ce manque est le même que celui qui est consubstantiel à la traduction des grands romans : les jeux de mots sous-jacents manquent nécessairement, ce qui ne provoque d'ailleurs nullement l'effondrement de tout l'édifice. Les points de départ langagiers ont certes une importance indéniable, mais ils ne constituent néanmoins qu'un premier pas dans la construction d'un univers qui se nourrit aussi bien du trésor des dictionnaires et des encyclopédies, d'un vaste ensemble d'associations culturelles et sociales et des figures forgées par le désir inconscient qui doit son originalité à la rigueur même du cadre formel.

Pour terminer par quelques lignes qui illustreront plus particulièrement ces dernières affirmations, j'ai choisi une gerbe d'exemples dans l'immense série du Chant II qui énumère des choses qu'il ne faut pas confondre ; la sophistication formelle et le caractère charivaresque du contenu y constituent un ensemble surprenant : (II, 367-375)

.....] — quand, comme il faut,
Fait un cheval au vert, le produit, pour des boules
De cochonnet en plein billard ; — pour ce qu'aux poules
Râfle au passage l'œuf, les éclaboussements
D'un mollet à bas blanc ; — d'angoissants ossements
Dans un bassin vidé, pour la part qu'a l'assiette
D'un suceur d'abatis ; — pour deux dents qu'une miette
Disjoint, les deux doigts blancs d'un valet qui, gants mis.
Pouce oisif, ramasse un croûton [............... .. ..]

— Als, zo 't hoort, een paard aan het groen zijn mest verschaft
'T produkt voor mikballen op 't biljart ; — voor wat kippen
Het passerend ei ontrooft, de spatten en stippen
Op 'n witgekouste kuit ; — 't angstwekkende karkas
In een geleegd bassin voor. op het bord, wat was
De rest voor een kluiver ; — voor twee tanden gescheiden
Door 'n kruimel, twee witte vingers, in handschoen beiden
Van 'n knecht die 'n korst opraapt, de duim opzij. { ...)

et ainsi de suite, pendant des centaines de vers avant de revenir à la fin à « L'Egypte, son soleil, ses soirs, son firmament ».

NOTES

‘ Pour les auteurs contemporains il faut signaler également la collection « De Franse Bibliotheek » des éditions van Oorschot où ont paru récemment des livres de Quignard, Detambel. Rouault, Bon, Michon et Bergounioux entre autres.

- A des auteurs flamands également comme Michiels, Gils, Verhuyck.

L’œuvre de Raymond Roussel a été d’abord éditée par Lemerre à compte d'auteur ; l’ensemble a été repus par Pau vert dans les années 60/70. Actuellement ce même éditeur procède à une nouvelle édition complète (et critique) qui comprendra également les textes retrouvés à la fin des années 80 (fonds Bedel de la BN).

4 Cf. Sjef Houppermans, « Echecs et autres réussites. La relation mouvementée entre Raymond Roussel et Caïssa » in Jacques Berchtold (éd.), ***Echiquiers d'encre (le paradigme du jeu d'échecs dans la littérature moderne),*** Droz, Genève (à paraître).

5 C’est principalement pour ces mêmes raisons que ***Compact*** de Maurice Roche a d’abord été édité aux éditions du Seuil sans le jeu de couleurs qu’avait imaginé l’auteur. L’édition Tristram de 1997 leur donne toute leur splendeur. Il s’agit là d'ailleurs - par coïncidence - à peu près des mêmes nuances dont on s’est servi pour ***Les Nouvelles Impressions d’Afrique*** en néerlandais. Une comparaison plus détaillée des deux livres pourrait être très fructueuse.

*La raison pour laquelle on présente le texte comme étant le “Chant IV” m'échappe. Le jeu de couleurs ressemble au nôtre quoique la gamme soit différente.

7 C'est en général l’avis de la critique, quoiqu’elles trouvent également des
défenseurs parmi les rousse!liens et les roussellâtres.

*Voir entre autres la belle thèse que Hermès Salceda a soutenue a l’Université
de Barcelone.

9 Ce qui n’aurait en soi rien de répréhensible ; la remarque que fil dans ce sens Hugo Brandi Corstius dans un commentaire ***(De Volkskrant*** 30/8/1991) d’une première version du Chant II parue dans la revue ***Raster*** - numéro 54, 1991 - était très intéressante : le couple Menton-menton par exemple mériterait selon lui d’être “traduit” par A’dam (abréviation courante pour Amsterdam)-Adam. “Battus” mentionne également dans son article une traduction des ***Nouvelles Impressions*** en portugais (par Luiza Neto Jorge, aux Editions Fenda, parue en 1988).

10 Jacques Roubaud a donné une place à Roussel - à côté de Queneau - dans son étude ***La Vieillesse d’Alexandre. «*** loin de l'alexandrin ordinaire ». Selon Roubaud il est question dans les constructions de Roussel « d'une mise en ordre systématique du désordre de la langue ».

11 Ils sont toujours très utiles, même si ces indications sont loin d’être complètes et qu'elles sont même parfois tout simplement fausses. Outre le Larousse du XIXe siècle et le Bescherelle cher à Roussel nous avons utilisé avec profit la traduction en allemand de Hanns Grôssel (Ed. ***Text u. Krttik***, Munich, 1980) - traduction en prose d'ailleurs - pour résoudre ce genre de problèmes.

Jacques Lajarrige

LES NOUVEAUX HABITS DE PÉTRARQUE

Traduction et contrainte chez Oskar Pastior

Avec Harry Mathews et halo Calvino, Oskar Pastior (allemand d'origine roumaine) est un des grands auteurs étrangers de VOulipo. Son œuvre protéiforme, peu traduite en France, fait ici Vobjet d'une lecture méticuleuse.

En livrant au public le recueil ***Oskar Pastior-Francesco Petrarca 33 Gedichte*** (1983),[1] édition bilingue comportant trente-trois «traductions» de sonnets de Pétrarque empruntés au ***Canzoniere***, Pastior proposait une démarche redevable au double exercice de la contrainte et de la traduction. Toutefois, plusieurs éléments doivent nous inciter à la plus extrême prudence dans l'utilisation de ce dernier terme, car il s'agit avant tout d'éviter un malentendu grossier. Rappelons pour cela que dans les bibliographies qui accompagnent toutes ses publications ultérieures, ces poèmes apparaissent toujours dans ***Vopus*** de l'auteur et non pas à la rubrique « traductions », comme c'est par exemple le cas des poèmes de Marin Sorescu.[2]

Si l'on veut bien en outre considérer l'acte de traduire comme la **répétition** d'un contenu, transposé dans une autre langue avec l'intention **affichée et la** contrainte éthique de rester fidèle aux particularités d'un **modèle,** l'entreprise de Pastior se présente sous les traits d'une traduction **d'un ordre** tout **à** fait particulier, ne serait-ce que parce que l'auteur ne **connaît pas** l'italien. De cette ignorance naît un écart consciemment **recherché** qui dépasse celui, inévitable mais habituellement admis, que **les problèmes** techniques de toute traduction ne manquent pas de créer. **Pastior** s'en est très clairement explique dans une postface à ce qu'il

appelle un « projet » d'approche d'un grand ancêtre et reconnu que son intention n'avait jamais été de traduire ces poèmes tels qu'ils sont.[3]

Un nombre important d'indices extérieurs aux textes semble d'ailleurs confirmer la distance conservée par rapport à Pétrarque : 1) Les deux noms se côtoient sur la page de titre, mais Pastior est mentionné en premier, ce qui peut laisser penser qu'on doive le considérer comme l'auteur du livre et non pas comme un simple traducteur. 2) Les poèmes allemands et italiens sont présentés comme deux unités closes et placées l'une après l'autre, et non pas en regard comme c'est le cas d'un original et d'une traduction. En conséquence, les poèmes de Pastior peuvent se lire comme des séquences parfaitement autonomes, ne comportant pas seulement des réflexions assez générales sur la langue, la poésie ou l'amour, sur le style de Pétrarque, mais aussi des allusions plus concrètes qui ressortissent au vécu biographique du poète :

> Mes quatre murs - comme ils semblaient sûrs ; quel que soit le temps, tout au long de l'année ; et si imbibés de gouttes et de vapeurs qui ne supportent pas la lumière - oui, mon lit ; combien de fois (est-ce déjà si loin ?) ne m'as-tu pas déporté dans le silence, laissé tomber, camp d'accueil — [...] ; si grande est l'angoisse de me retrouver seul.[4]

La comparaison avec les vers de Pétrarque est très instructive car elle permet de mesurer l'influence retenue et de conclure à une actualisation de douloureux souvenirs personnels. A peine âgé de dix-huit ans, Pastior fut déporté dans des camps de travail soviétiques. Les larmes de Pétrarque versées pour Laura dans la chambrette sont ici devenues le suintement des parois carcérales. 3) Enfin, un dernier indice sur la couverture du livre frappe le regard. Les deux poètes se font face et se regardent dans les yeux, l'aîné le visage décomposé par la tristesse et les larmes justement, Pastior avec un sourire franc, presque goguenard. Mais si l'on conserve le sens de la lecture, c'est-à-dire de la gauche vers la droite, l'agencement des portraits répète en l'inversant la mention de leurs noms, indiquant par là la possibilité d'une lecture à double sens.

Mais qu'en est-il au juste de cette lecture ? Pastior précise qu'il faut d'abord partir d'une mise à nu qui tente de saisir les métaphores ***in statu nascendi*** avant de parer Pétrarque de nouveaux habits. A cette fin, il utilise des images quelque peu décapantes qui pourraient paraître à certains bien irrévérencieuses :

> cela me tentait de les [les métaphores] épousseter, de les frotter comme des décalcomanies ; à la simple différence que je voulais

> ici à titre expérimental ‘éliminer’ le clinquant bigarré qui enrobait les images pour découvrir ce qui, plutôt mat, monochrome, se cache d'idées, de modalités de connaissance, voire peut-être de théorie de la connaissance ; ce qui a pu s'y cacher chez Pétrarque.[5]

De ces postulats méthodologiques découle une liberté extrême dans le traitement de l’original dont la longueur ou la brièveté ne sont plus reconnus comme des critères pertinents ou contraignants. L’éventail des correspondances pour les quatorze vers pétrarquiens va de douze à trente-trois (!) lignes. Ces poèmes ont ceci de particulier qu’ils ne sont ni des traductions proprement dites (Übersetzungen) ni des recréations au sens de l’allemand *Nachdichtungen*1 et si Pastior parle encore de « mon Pétrarque », il ne pense pas seulement au choix qu’il a effectué parmi les 366 pièces (33 n’est-il pas d’ailleurs une répétition épurée de 366 ?) du ***Canzoniere.*** Il veut signifier ainsi qu’il a écrit des poèmes sur Pétrarque, de même que les *Gedichtgedichte* (Poèmepoèmes) appartenaient au genre des poèmes sur le poème. Dès le premier texte apparaissent des traits parodiques qui montrent que Pastior ne peut adhérer esthétiquement I la situation d’écriture du texte-source pas plus qu’il ne peut se livrer à une tautologie de ses artifices textuels, refusant du même coup l'investissement et les sacrifices poétiques d’une relation filiale. L’implication n’exclut pas la distance née d’un curieux phénomène de déconstruction textuelle qui mérite examen. Alors que chez le poète italien on pouvait lire :

> Quand mes soupirs j’anime afin que je vous nomme
> et le prénom qu’Amour écrivit dans mon cœur,
> LAUDATEUR l’on commence à entendre au-dehors
> le son des premiers doux accents qui sont les siens[7]

la transcription allemande prend ironiquement le contre-pied de l’affectation :

> Quand, pour prendre mon souffle, j’anime le son. qui en moi te représente comme “écrite dans mon cœur", il se nomme, à peine prononcé, de lui-même...S

Notons au passage qu’en jouant ainsi avec le mot à mot, Pastior **ne** fait pas tout à fait ce qu’il définit comme son intention, à savoir saisir la métaphore naissante, car cela reviendrait souvent à réinstaurer dans **ses** propres textes un état pré-métaphorique qui lui imposerait de se tirer d’affaire sans recourir à l’image.

L'original cherchait à contourner le nom de LAURA en le décomposant en LAU (laudendo), RE (real), puis en l'intégrant à de nouveaux mots. A charge ensuite au lecteur de les mettre en rapport avec LAURE (launer). REVERIRE (révérer), puis avec la tournure codée ***{sepre verdi rami)*** du deuxième tercet en liaison avec Apollon. Pastior procède autrement, il introduit dans le dix-septième de ses poèmes une référence précise à Laura, la date de sa mort le 6.4.1348, ou parle ironiquement de l'aura qui entoure la bien-aimée (poème 14) et structure tout le champ du poème à partir de là. De même, les images stéréotypées de la poésie de Pétrarque sont-elles soumises à un traitement plus radical encore : Amor est chez Pastior tantôt un « alter Knabe », tantôt un « lockerer Vogel » ou encore un « Knirps ». Les ***Alpe*** de Pétrarque ***(rime*** 146) deviennent des « cornes blanches comme de la chantilly ». Les ***due begli occhi*** ne sont plus que « deux yeux », mais c'est au poème tout entier que revient la fonction d'exprimer qu'il s'agit des beaux yeux qui ont décoché les flèches d'Amor. Tout se passe comme si le lecteur entendait entre les lignes alternativement Pétrarque et Pastior, une autre fois un étonnant mélange des deux. Car s'il y a bien répétition, elle ne se produit pas là où on l'attendrait ***a priori.*** La traduction mentionne les passages cités par des guillemets,[9] soulignant ainsi que le reste ne répète pas littéralement. A d'autres endroits, Pastior fait dire à Pétrarque qu'il radote :

> Je parle en cercles concentriques de cette seule et unique chose
> ;
> toujours droit au cœur...

mieux encore, il confesse ailleurs qu'il lasse le lecteur par son verbiage :

> tu atuses pour éteindre ; qu'on le veuille ou non — bavardage.[10]

En dépit des réserves exprimées par le poète du XXe siècle, l'attitude qu'il adopte à l'égard de son aîné est multiple et échappe, elle aussi à la répétition systématique. Jusqu'au vingtième poème, la quasi-identité des deux auteurs est maintenue par l'emploi de la première personne. La fêlure annoncée par la phrase : « Il serait question de Rome me suis-je laissé dire ; Pétrarque parle d'un caractère inaltérable qui semble planer au-dessus de "vous" et du "lieu" »[M] se confirme à partir du vingtième poème qui ne connaît plus que l'autre désigné à la troisième personne.

Nous sommes ici en présence d une répéution dynamisante qui cherche à dépasser la stratégie formelle de Pétrarque ainsi que sa ***praxis*** poétique. Pastior ne fait finalement que peu de concessions au poète

italien, ses 33 poèmes n'entraînent le lecteur sur la voie du modèle que pour mieux pouvoir briser l'attente, subvenir le registre métaphorique devenu l'étalon d'un genre poétique qui lui emprunte son nom, pour tirer à lui un objet utilisé à des fins qui lui sont étrangères. Au lieu de se contenter de puiser dans un répertoire codifié de formules prêtes a l'emploi. Pastior préfère changer l'habitude en effet de surprise ou en énigme. Relevons au détour d'un vers, ces paroles faussement sibyllines :

> Plus douce qu'on ne pourrait penser en pareilles circonstances
> est la liberté de se laisser aller.[12]

Se laisser aller, cela veut dire également entraîner les poèmes-sources sur la voie de l'individuation et de l'autonomisation progressives. Si le vieux Sicilien *(antique mo fabbro ciciliano.* rime 42) brandit une « pizza (identité) qui ne lui appartient plus »," c'est que la sécularisation du Vulcain mythologique fait de lui le piètre représentant de notre identité culturelle européenne, plutôt malmenée par la standardisation appauvrissante, pour laquelle le poète doit aujourd'hui trouver une invention poétique en adéquation au vécu de notre fin de siècle.

On comprend, vue sous cet angle, que la traduction ne puisse plus signifier pour Pastior la stricte fidélité répétitive du philologue qui s'efforce de trouver des équivalences stylistiques et historiques dans sa propre langue. A l'inverse, sa position n'est pas davantage celle du traducteur maladroit qui s'éloigne du texte et le laisse échapper hors de tout contrôle. Ses poèmes, Pastior les situe dans un troisième lieu imaginaire où la lecture de Pétrarque et la sienne se rencontreraient si elles pouvaient se rencontrer, quelque part dans la frange inaccessible d'une lecture-écnture intralinéaire. Pastior a parlé | propos de son expérience d'une « concomitance artificielle »,[14] mais la répétition-soustraction, l'épuration à laquelle il s'est livré, donnent plutôt l'impression qu'il a inversé les rôles et la chronologie de l'histoire littéraire. Comme l'a fort justement noté H.H. Hensch, ce que Pastior a traduit ressemble « à un original tu par Pétrarque qui précéderait] la forme unitaire » que nous connaissons au *Canzoniere.*** En quelque sorte une première mouture décantée, à l'état brut. Pastior traduit par Pétrarque ?

Paradoxalement oui, peut-être, si l'on fait intervenir le second terme de notre sous-titre et que l'on oriente la réflexion du côté de la littérature potentielle. Prenons un exemple concret auquel il a déjà été fait allusion dans ce qui précède et qu'une confrontation avec l'onginal et la traduction française de cet dernier rend assez parlant :

Pétrarque

Benedetto sia '1 giorno, e '1 mese, e l'anno,
E la stagione. e '1 tempo, e l'ora, e * punto,
E '1 bel paese, e '1 loco ov'io fui giunto
Da duo begli occhi, che legato m'hanno.
E benedetto il primo dolce affanno
Ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto ;
E l'arco, e le saette ond'i' fi punto,
E le piaghe ch'infin al cor mi vanno.
Benedette le voci tante ch'io
Chiamando il nome di mia Donna ho sparte ;
E i sospiri, e le lagrime e '1 desfo.
E benedette sian tutte le carte
Ov 'io fama le acquisito : e '1 pensier mio,
Ch'è sol di lei, sicch'altra non v'ha parte.'"

Le Rime, LXi

Que béni soit le jour, et le mois, et l'année,
et la saison, le temps, et l'heure et le moment,
et le pays joli, le lieu, où je fus pris
par deux beaux yeux qui m'ont lié.

Et béni soit le premier doux tourment
que j'eus à être à Amour attaché,
et 1 arc, et puis les traits, dont je fus transpercé,
et bénies soient les plaies qui vont jusqu'en mon cœur.

Bénies soient les paroles nombreuses
que pour clamer le nom de ma dame ai lancées,
et les soupirs, les larmes, le désir ;

et bénis soient tous les écrits
où grand renom je lui acquiers, et ma pensée
qui n est qu'à elle, et où n'a part nulle autre.'[7]

Pastior

Guter Tag, von dem ich spreche ; der eine gute Tag ; die Woche, der Monat, das Jahr ; die Jahreszeit, die Witterung, die Stunde, der Augenblick ; das weite Land, der Ort ; der Ort mit den zwei Augen ; von ihnen spreche ich, von ihnen komme ich nicht los ; von unserem ersten Mal, dem Umstand und dem Ziel ; ich spreche in konzentrischen Kreisen von der einen Sache ; immer ins Herz ; der Name, mit dem ich sie urngab, die Wellen, die er schlagt, indem ich davon spreche ; von der Entbehrung ; ich weiB wovon ich spreche ; ich heiBe dich gut ; selbst in Belegen, die dich künstlich niederschlagen ; und noch in jenen Gedanken, von denen ich absehe ; davon, und von nichts anderem, ist die Rede.[1]*

***

Bonne journée dont je parle ; cette bonne joumée-là ; la semaine ; le mois ; l'année ; la saison ; le temps ; 1 heure ; l'instant ; le vaste paysage, l'endroit ; l'endroit aux deux yeux ; c'est d'eux dont je parle, dont je ne me défais pas ; de notre première fois, des circonstances et du but ; je parle en cercles concentriques de cette seule et unique chose , toujours droit au cœur ; le nom dont je l'entoure, les vagues qu'il fait tandis que j'en parle ; de la privation ; je sais de quoi je parle ; je te nomme mienne, même dans les preuves qui te répriment artificiellement ; et jusque dans ces pensées, dont je m'abstiens ; c'est de cela et de rien d'autre dont il est question. (Trad. J.L.)

Les contraintes multiples qui sous-tendent l'écriture d'un tel passage - et cela vaut pour les trente-deux autres - sont autant le fait de Pastior lui-même que de Pétrarque. N'ayant pas voulu s'appuyer sur les traductions allemandes existantes, le cadet a endossé consciemment le risque de l'erreur, du contresens, un risque librement consenti comme inhérent à tout processus de découverte d'une *terra incognito.* Il faut y voir en quelque sorte une des composantes fortes de ce projet poétologique. Pareille candeur est revendiquée comme nécessaire à l'observation du processus poétique pétrarquien, à la compréhension des pôles de tension entre lesquels se constituent les métaphores, non seulement chez Pétrarque, mais dans sa propre démarche, au moment même où, par le biais de l'italien. Pastior prend connaissance du texte-source qu'il décrypte en partie à l'aide de dictionnaires, mais aussi à partir des sonorités du roumain et de bribes de latin.

La limitation du mécanisme d'assimilation qui se cantonne en fin de compte à seulement trente-trois poèmes, résulte d'une difficulté objective. Pétrarque se répète tant et tant qu'à la longue l'effet de surprise s'émousse pour enfin devenir impossible, qu'un échantillon, fût-il restreint, suffit à deviner la part manquante. Nous touchons là un phénomène crucial, nous semble-t-il, dans la mesure où la volonté de Pétrarque de miser sur l'individuation la plus extrême, se saborde d'elle-même par sursaturation métaphorique. Afin de ne pas céder systématiquement à la tentation de reproduire en allemand des équations attendues, associant chaque fois le même rendu à un élément donné du texte-source, Pastior, on n'en sera pas étonné outre mesure, a recours, parmi toutes les stratégies possibles de l'irrévérence offertes par l'alphabet transparent du code poétique pétrarquien, à la lettre « P ». L'initiale ne leur est-elle pas commune ? Il en extrait, à côté des concepts de « projet », de «préfiguration», de «plénum», la notion de «potentialité».[19] A y regarder de près, elle est en quelque sorte contenue en filigrane dans des tournures passablement explicites comme « c'est d'eux dont je parle, dont je ne me défais pas », « les vagues qu'il fait », ou encore la « privation » à double sens : Pétrarque privé de Laura, mais aussi le texte pastorien volontairement privé d'un certain nombre de traits constitutifs de la source.

En effet, il apparaît assez nettement au travers de l'échantillon cité que Pastior se situe ici plutôt dans une tradition oulipienne illustrée entre autres par I intérêt porté par Jacques Duchâteau aux *Sinistres Rendez-**vous*** de Peter Chaney, dont les répétitions et omissions lexicales sont décryptées en lien direct avec la trame événementielle ou la distribution des personnages dans l'économie générale du récit.-'" De même. Pastior.

conscient de la place exclusive et excessive que Laura occupe chez son lointain confrère, articule son travail autour de l'absence/présence de 1"Autre dans le texte et l'univers de celui-ci, Autre à la fois soustrait et donné (= Donna). Car l'idée d'absence entée sur la dualité lyrique du Je et du Tu fonctionne bien selon le principe d'une avance sur recette poétique, d'une discibilité accrue par soustraction.

Ce faisant, Pastior va dans le sens du ***Second Manifeste*** oulipien et répond en partie, dans son intention initiale du moins, au vœu formulé par Le Lionnais de « domestiquer les concepts, les idées, les images, les sentiments et les émotions ».[21] En partie seulement, car à l'usage Pastior a dû se rendre à l'évidence que malgré son désir sincère de décaper les métaphores pétrarquiennes, la puissance métaphorique de la source se transmet aussi à sa réécriture. Ce qui explique en partie l'abandon du projet.

D'autres parentés oulipiennes avec des procédés de manipulations lexicographiques pourraient être suggérées. Notons pêle-même :

— Le principe de l'inventaire tel que l'a défini Jacques Bens - mais appliqué ici à un corpus de textes donnés 9 : « ayant déterminé la fréquence moyenne [...] des éléments significatifs du langage, établir les variations de ces fréquences ».[22]

— L'une des phases nécessaires à l'écriture de chimères qui consiste à vider un texte-source, avec toutefois la différence notoire que dans les réécritures qui nous occupent le texte-cible n'est pas préétabli, mais en cours d'élaboration.

— Les textes à vocabulaires volontairement limités.

— L'établissement d'un dictionnaire regroupant les éléments significatifs intervenant dans un poème, comme par exemple les structures thématiques ou sémantiques.

Ces deux derniers points, suggérés par Le Lionnais dans sa ***Boîte à idées***[25] font sans doute partie, comme les précédents, de cet élargissement des règles[24] rendu nécessaire par la faible marge de manœuvre laissé par une entreprise de cette nature, sans que l'on puisse reconstituer ***a*** *posteriori* l'ampleur de leur utilisation respective, ni même parfois trancher à propos de leur emploi réel. C'est aussi l'un des mystères fascinants de cette entreprise qu'une partie des procédés contraignants qui l'ont fait naître ne soit plus discernable et ait été engloutie par le produit fini.

Ni traduction littérale d'une œuvre classique ni transposition par la traduction d'une contrainte formelle extérieure - en l'occurrence générique, le sonnet - ces 33 poèmes ne sont pas davantage un texte allemand dont l'écriture aurait été soumise avec une systématique oulipienne intransigeante

à une contrainte identifiable. Du fait que leur auteur joue en permanence sur ces deux tableaux à la fois, ils apparaissent quand même paradoxalement comme la résultante de l'application de contraintes soustractives au texte-source. C'est précisément le lieu d'incidence décalé de la manipulation qui leur assure une totale indépendance et leur garantit en dernière analyse le statut d'œuvre originale.

NOTES

[1] Oskar Pastior-Francesco Petrarca, ***33 Cedichte***, München/Wien, Edition Akzéntè, Cari Hanser, 1983.

[2] Cf. Mann Sorescu. ***Der Fakir als Anfanger.*** Gedichte und Ansichten. Aus déni Rumânischen und mit einem Nachwort von Oskar Pastior. München/Wien, Edition Akzente, Cari Hanser, 1992.

' O. Pastior. ***Nachwort zum Projeta***, in ***33 Cedichte***, op. cit., p. 77.

[4] ***33 Gedichte,*** op. cit., p. 15.

[5] ***Nachwort zum Projekt,*** op. cit., p. 78. [6] ***Ibid.,*** p. 83.

[7] Nous citons Pétrarque d'après l'édition suivante : ***Canzoniere, Le Chansonnier,*** Edition bilingue de Pierre Blanc, Pans, Bordas (coll. Classiques Garnier), 1988. p. 57.

* ***33 Gedichte,*** op. cit., p. 7.

[7] A d'autres endroits, Pastior dit explicitement à son lecteur qu'il procède par citations en employant des tournures comme : « et tu continues de citer » ou « encore une citation ».

[10] ***33 Gedichte,*** op. CIL, p. 7. [11] ***Ibid.,*** p. 19. [12] ***Ibid.,*** p. 26. [13] ***Ibid.,*** p. 27.

[14] ***Nachwort zum Projekt,*** op. cit, p. 83.

,s Cf. Hans-Horst Hensch, « Das Staunen der Redensarten. Oskar Pastiors Erstbegehungsversuche an Petrarcas Sonetten », ***Süddeutsche Zeitung,*** 23.7.1983.

[14] Cf. ***33 Gedichte***, op. cit., p. 44. Pastior cite Pétrarque d'après l'édition suivante : ***Le Rime di Francesco Petrarca.*** Herausgegeben von P. Francesco Soave, C.R.S.. Midland, 1805.

[17] Trad. de P. Blanc, op. cit.

[11] ***33 Gedichte,*** op. cit., p. 8.

" ***Nachwort zum Projekt,*** op. cit., p. 81.

* Cf. Jacques Duchateau, « Lecture marginale de Peter Cheney », in ***Oulipo. La littérature potentielle,*** Paris, Gallimard (coll Folio/Essais), 1973. p. 66 sq.

[21] Cf. François Le Lionnais, « Le Second Manifeste ». in ***Oulipo. La littérature potentielle,*** op cit. p. 19-23 (p.20 pour la citation).

[22] Jacques Bens. « Inventaires », in ***Oulipo. La littérature potentielle,*** op. cit., p 162-167 (ici p 162). [23] ***Ibid.,*** p 285-295, notamment p. 290 et 295.

[24] ***Nachwort zum Projekt.*** op. cit.. p. 80

Marc Parayre

LA DISPARITION : AH, LE LIVRE SANS E !

EL SECUESTRO : EUH... UN LIVRE SANS A ?

La Disparition ***de Georges Perec avait déjà fait l'objet de plusieurs traductions, lipogrammatique en anglais, non-lipogrammatique en allemand. Faite par une équipe de cinq chercheurs-écrivains dirigée par Marc Parayre, la récente traduction espagnole a pu compter sur un accueil très enthousiaste des lecteurs comme de la presse, espagnole autant que française. Marc Parayre commente ici certains des principes qui l 'ont aidé à retrouver en espagnol la force mais aussi l'humour de l'original.***

Le domaine de la traduction est un domaine
tout à fait facile, puisqu'on a un guide,
enfin je veux dire, on a toute une série de choses
qui sont là pour vous aider.
Georges Perec'

Entre deux positions extrêmes : traduire ou ne pas traduire - avatar de la formule shakespearienne imposée par le roman lipogrammatique de Perec *La Disparition*[2] - il faut choisir. *La Disparition* peut légitimement passer pour un ouvrage intraduisible[5] notamment en ce qu'il pose une nouvelle fois, mais avec une acuité toute particulière, la question d'une cohabitation conflictuelle entre signifiant et signifié et le nécessaire établissement d'une hiérarchie entre ces deux aspects. Que doit-on privilégier ? Que convient-il de préserver ? Peut-on espérer restituer tous les **aspects d'une telle œuvre dans une langue étrangère ? Faisant suite a une interrogation théorique sur les enjeux des transferts interlinguistiques,**

le travail de traduction de ***La Disparition*** en espagnol[4] a d'abord pris la forme d'un atelier d'écriture dans lequel ont été recherchées des réponses pratiques à des problèmes ponctuels dépassant largement le seul respect du lipogramme. En effet, un examen tant soit peu approfondi de ***La Disparition*** permet de constater que ce livre présente un dispositif textuel[5] particulièrement élaboré. Une précise connaissance — afin de les mieux préserver par la suite - des mécanismes mis en jeu par l'écriture et des effets de la sorte produits, a donc constitué un préalable obligé. Ainsi pour notre traduction nous avons systématiquement cherché à reconstruire par écrit ce que nous avions lu dans un autre montage scriptural, ou pour le dire autrement, en empruntant l'expression de Mireille Calle-Gruber, à élaborer « l'écriture de la lecture d'une écriture ».[6]

1. La Disparition est un lipogramme

Rappelons pour mémoire qu'un lipogramme est un écrit dans lequel on s'abstient d'utiliser une ou plusieurs lettres de l'alphabet. Cette contrainte formelle peut se révéler spécialement astreignante lorsque la lettre écartée est particulièrement fréquente.

Le lipogramme choisi par Perec n'est pas innocent, à double titre :

— d'une part l'écrivain relève le défi le plus difficile dans ce type de contrainte puisque la lettre e est incontestablement la plus employée en français.[7] Le pari est de taille mais il correspond au goût de Perec pour les règles formelles les plus dures.

— d'autre part l'homophonie possible en français entre e disparu et eux disparus possède une résonance autobiographique certaine en ne manquant pas d'évoquer la situation personnelle de l'auteur et la perte de ses parents.

0 est évident - ou du moins il nous a semblé évident[8] — que la condition sine qua non d'une traduction de ***La Disparition*** résidait dans l'absolu respect du lipogramme. Or d'emblée un problème se posait puisque d'une part la langue espagnole n'autorise aucun jeu sur le son de la voyelle e (l'allusion autobiographique n'est donc plus lisible et certains montages se révèlent impossibles : il ne servirait à rien, par exemple, de faire deviner au lecteur, comme le fait Perec. telle expression sous-jacente « plus un nœud » ou « pas d'œufs » car elle ne suggérerait ensuite nulle double lecture), d autre part le e n'est pas en castillan la voyelle la plus utilisée. Compte tenu de cette situation linguistique particulière et forts de plus de 1 affirmation de Georges Perec dans son histoire du

lipogramme : « Ecrire sans a est badin en français, périlleux en espagnol ; c'est l'inverse pour l'e »,[9] nous avons opté pour la suppression du a, au lieu du e, afin d'imposer à notre traduction une contrainte d'écriture équivalente. Il a cependant été décidé de suivre au plus près le développement de la fiction.

Il va de soi qu'une telle démarche condamne inévitablement à de multiples tournures insolites, des périphrases surprenantes, certains à-peu-près et parfois quelques facilités mais il ne faut pas oublier que Perec lorsqu'il se livre lui-même dans ***La Disparition*** à un exercice proche de la traduction, puisque l'on peut, d'une certaine façon, tenir pour telles les transpositions lipogrammatiques de citations, a volontiers recours à de nombreuses contorsions, quelquefois même au-delà de l'indispensable. La langue utilisée dans ***La Disparition,*** on en conviendra sans mal, est un rien particulière. L'expérience prouve que les personnes à qui on lit pour la première fois certaines pages du roman sont d'abord sensibles aux sonorités quelque peu inhabituelles, puis à des constructions syntaxiques peu courantes, enfin à un mélange des registres de langue auquel elles ne sont guère accoutumées. Toutefois l'ensemble de ces particularités tend à passer parfois pour les marques d'une spécificité d'écriture, ce que l'on nomme communément des effets de style. Jouant sur cette appréciation, afin de donner le change, Perec trouve là un moyen de dissimuler certains procédés en se livrant donc à plus de tiraillements qu'il n'est nécessaire.

Ainsi par exemple, l'antéposition de l'adjectif, assez peu fréquente en français, mais pratique dans le lipogramme en e pour élider un article défini masculin, est-elle utilisée de nombreuses fois sans autre justification que celle de banaliser les occurrences obligatoires. Si « l'indistinct motif | ou « l'ovoïdal plastron » s'imposent évidemment, « un malfaisant pouvoir » ou « un apaisant loisir » pourraient se construire autrement. Parfois un voisinage proche contribue à renforcer l'effet recherché : « on substitua l'islandais mazout au salissant charbon » ***(LD,*** respectivement p. 17 ; p. 200 ; p. 200 ; p. 206 ; p. 106).

Il convient de noter que les interdits du lipogramme, tant en français qu'en espagnol, s'ils s'avèrent sensiblement équivalents, n'apparaissent pas nécessairement aux mêmes endroits, ne provoquent pas les mêmes insuffisances dans le lexique et n'affectent pas la langue de la même manière. Ainsi alors que Perec dispose opportunément (pour certains verbes) de l'imparfait et du passé simple - temps sinon indispensables du moins pratiques pour la narration - nous ne pouvons utiliser en espagnol que le parfait."[1] On comprend donc que. plus que jamais, doit s'établir un vaste système de compensations sans lequel la traduction est vouée à

l'échec ou réduite à l'insuffisance ; soit l'on considère que cette entreprise est vaine et l'on condamne ***La Disparition*** à une relative confidentialité en interdisant sa lecture à quiconque ignore la langue française, soit l'on admet que « traduire est une ***négociation à mesure*** des effets de sens dans le réseau d'un texte en formation »" et l'on cherche un équivalent à toutes les opérations décelées lors de la lecture, par une restitution si cela s'avère possible, par une substitution si cela devient nécessaire.[12]

2. La Disparition est bien plus qu'un lipogramme

Croire que l'intérêt de lecture du livre réside dans cette équation : lire ***La Disparition*** = s'apercevoir qu'il n'y a pas d'e est plutôt réducteur. Assez largement répandu, le mythe du e laissé volontairement ou par inadvertance par l'écrivain va en quelque sorte dans le même sens et contnbue à maintenir une manière de lecture univoque. Cela enferme évidemment l'ouvrage dans des limites pour le moins étroites, laissant fort peu de latitude a une éventuelle production lectorale, ainsi que le déplore Perec : « ça a surtout joué au niveau de la critique : pour ***La Disparition*** on ne parlait pas du livre mais du système : c'était un livre sans "e", il était épuisé dans cette définition. »[13]

Il est à noter que ce jugement pourrait d'ailleurs fort bien convenir si ***La Disparition*** se contentait d'être un lipogramme — même le plus difficile - de 300 pages. En effet même si à l'évidence, l'écriture lipogrammatique suppose un minutieux travail sur les mots, « On sait trop qu'ici pas un mot n'a dû son apparition au hasard » (***LD***, p. 127), et en cela concourt à produire d'indéniables effets textuels, elle ne saurait être considérée comme une condition suffisante à la constitution d'un texte. Ici cependant, loin de sacrifier à une application mécanique de la contrainte, l'écrivain s'évertue à en renouveler les capacités productrices et aboutit ainsi à la mise en place d'un ensemble complexe de relations entre les éléments constitutifs du livre.

L'écriture, privée d'une voyelle, se fait génératrice de fiction et le livre s'écrit autour de la contrainte. C'est le manque imposé par le lipogramme qui devient le sujet même du roman au point que tout ou presque dans cet ouvrage connote la perte de la lettre. L'ensemble cependant échappe à la monotonie en multipliant les effets de texte, en proposant à son lecteur toute une série de jeux. Une traduction respectueuse du texte se devait donc de prendre en compte tous ces aspects. A titre d'illustration citons quelques cas :

Indices de lecture

Ils sont innombrables dans ***La*** *Disparition* et permettent chaque fois au lecteur d'entrevoir la solution de manière détournée. Ainsi, telle page *{LD,* pp. 296, 297) propose un exemple de texte insolite, qui se révèle être un double lipogramme, d'autant moins équivoque qu'il s'assortit d'un commentaire assuré par les personnages : « — Mais voyons, Savorgnan il n'y a pas un "a" dans tout ça ! [...] — Par surcroît, ajouta Aloysius, il n'y a qu'un "y" : dans "Whisky" ! [...] — Mais il n'y a pas non plus d'».

Il s'agissait, bien évidemment, d'offrir en espagnol un montage équivalent: «— No of el sonido "e" en todo el cuento. [...] — Y por si fuese poco solo encontre "y" en "Whisky" [...] — Pero, pero... si no he ofdo el sonido de... » ***{ES,*** pp. 256, 257).

Ailleurs, là où dans ***La Disparition*** un personnage commandait « un porto-flip », - cocktail composé, comme chacun sait, de porto et de jaune d'œuf - et se heurtait à un refus car s'il restait du porto, on comprenait qu'il n'y avait plus d'œufs ***{LD,*** pp. 28, 29 / ***ES,*** pp. 33, 34), dans ***El Secuestro*** il souhaitera consommer un « cubo libre », variante inattendue d'un cuba libre, mélange de rhum (ron) et de Coca, mais il ne pourra pas par manque de Co...

Quand une des femmes de l'histoire tente de prévenir dans un souffle ultime ses amis de la menace qui pèse sur eux elle prononce pour cela le mot inconnu « Maldiction », néologisme qui renvoie tout à la fois à une mauvaise diction et au terme malédiction frappé par le lipogramme en e ; en espagnol la jeune femme murmurera « Perdicciôn », création lexicale qui permet d'évoquer en même temps une diction fautive et la notion de perdition *{LD,* p. 213 / *ES,* p. 190).

Citations dissimulées

La Disparition **ne met pas aussi nettement en garde son lecteur** que ***La Vie mode d'emploi*** **dont le post-scriptum offre une liste de noms** d'auteurs **fournissant des citations dans le livre. Les prélèvements, en** effet, n'y **font pas l'objet d'une répartition ordonnée et systématique** même s'il **est possible d'affirmer qu'un nombre au moins aussi important** d'écrivains **ont participé, souvent à leur insu, à la fabrication de ce roman.**

De **la citation, traduite le plus fidèlement possible. 1 la simple** allusion, **nous trouvons dans *La Disparition* toutes les dimensions de** références **: cela va en effet de la transposition de passages entiers, s'étalant**

sur plusieurs pages, aux seules mentions de noms de personnages, en passant par des résumés, des fragments de dialogue, des titres de livres, des patronymes d'écrivains.

Une fois de plus notre traduction s'est efforcée de respecter ces divers montages en profilant, le cas échéant, du retour autorisé de certains noms comme ceux de Sterne, Roussel ou Verne ; ou de quelques heureux hasards comme lors de la transposition du célèbre incipit de Proust : alors que Perec pour sa part devait se livrer à une transposition approximative « Il s'alitait pourtant au couchant», nous pouvions laisser la phrase en l'état « Longtemps je me suis couché de bonne heure », puisque d'une part elle respecte opportunément le lipogramme en a et d'autre paru du fait de l'intrusion inattendue d'une langue étrangère, elle imite les nombreux pérégrinismes utilisés dans ***La Disparition (LD,*** p. 21 / ***ES,*** p. 27).

Jeux de mots divers

Il a fallu tenir compte également de plusieurs structures qui en suscitant la perspicacité du lecteur établissent une complicité avec lui.

Il s'agit parfois d'effets empreints d'une relative facilité et qui agissent un peu à la façon d'un clin d'œil. C'est le cas, par exemple pour tel juron réduit à sa plus simple expression « N.d.D. ! jura Ottaviani, nous accourons. » que nous avons traduit par « ;C... en Dios! — pecô Ottevioni -, lo dejo todo y voy. » ***(LD,*** p. 136 / ***ES,*** p. 125).

A d'autres moments, en revanche, le jeu sur les lettres et les mots s'érige en générateur secondaire de fiction. On peut notamment observer ce phénomène lors du réglage de certains parcours. Ainsi lorsque le texte retrace le destin d'Anton Voyl on peut constater que ce dernier a tour à tour habité à Aubusson, Issoudun, Omans, Ursins et Yvazoulay. Le lecteur s'aperçoit d'une part que ces villes sont classées selon l'ordre alphabétique des voyelles, d'autre part que les événements qui entourent chacune d'entre elles ont un rapport avec l'initiale. Ainsi la profession qu'Anton **choisit** d'exercer dans son premier lieu de résidence commence logiquement par un a : « avocat », soulignant par là-même le début de la série des **voyelles** ; la venue de la lettre i, ensuite, détermine de même les autres éléments fictionnels. En effet, il est permis de lire, par homophonie, dans l'activité pratiquée par Anton : « il travaillait à Issoudun, y faisant du Droit Commun » une désignation mélalextuelle[M] de la lettre initiale, par l'allusion à l'expression courante. « droit comme un I ». En somme, à une certaine logique référentielle : avocat. Droit Commun, répond la

logique littérale : avec a, droit comme un i. Le dernier nom, Yvazoulay, qui ne figure sur aucune carte, se révèle forgé de toutes pièces comme le souligne d'ailleurs implicitement le texte : « dont on ignorait tout ». Sa composition non seulement obéit bien sûr à l'exigence, en ce lieu du texte, d'un y à l'initiale, pour terminer la liste des voyelles (ce que met justement en exergue l'expression « Puis pour finir, »), mais encore désigne par paronymie la lettre manquante : « Yvazoulay, un trou, | (il va où l'è), et permet ainsi de pratiquer avec le mot suivant une double lecture. En effet, « trou » peut prendre à la fois le sens de petit village perdu et d'omission.

Là encore, c'est en partant du bilan de ce parcours lectoral que s'est construite notre traduction. Par exemple, pour la création de la dernière ville, « Por ültimo, supe que vivio en Yquedelk, un rincôn desierto [...] del que no he ofdo decir mucho. », nous avons, grâce au k (seule lettre susceptible d'évoquer en espagnol le son du a manquant), suggéré la lettre absente y qué, del (k)a ?), comme Perec l'avait fait pour le e avec l'aide du son ai (LD, pp. 209, 210 / ***ES,*** pp. 187, 188).

Contraintes annexes

En sus du lipogramme, Perec s'impose parfois d'autres contraintes formelles qui soit paraissent issues d'un relevé oulipien, soit président, comme nous venons de le voir, au réglage de certaines listes.

De la sorte, sous telle exclamation sibylline proférée par un personnage se cache un palindrome : « un as noir si mou qu'omis rions à nu ! ». En pareille situation, le travail du signifiant nous a incontestablement paru prévaloir et nous avons donc opté pour un respect de l'aspect formel au détriment d'un contenu littéral, du reste peu convaincant : « jSenor goloso logronés! » (LD, p. 156 / ***ES,*** p. 143).

Ailleurs, il est aisé de percevoir à tel endroit un double jeu de rimes s'accompagnant parallèlement d'une certaine logique sémantique non dénuée d'humour: «On noya dans l'alcool un pochard, dans du formol un potard, dans du gas-oil un motard. » Il convenait de trouver une formule susceptible de correspondre le plus exactement possible à l'effet de texte produit : « Se hundiô un bebedor en porrôn, un doctor en pociôn, un conductor en bidon. » (LD, p. 14 / ***ES,*** p. 17).

La Disparition enseigne la vigilance. Le lecteur apprend à se méfier des listes à l'aspect anodin, des accumulations qui paraissent gratuites, comme pour cette suite d'animaux : « ô, Grand Manitou, tu n'y vois **pas,** mais tu sais tout. Nous connaissons ton pouvoir : il va du Hibou **au**

Tatou, du Gavial à l'Urubu, du Faucon au Vison, du Daim au Wapiti, du Chacal au Xiphidion, du Bison au Yack, du noir Agami au vol lourd au Zorilla dont la chair n'a aucun goût. »

Si l'on prend l'énumération à l'envers on peut remarquer que l'écrivain semble ici remotiver l'expression « de a à z » en lui redonnant sa valeur littérale et qu'il la multiplie même, en déclinant une grande partie de l'alphabet, amputé bien sûr de la lettre interdite par le lipogramme : h.t ; g.u ; f.v ; d.w ; c.x ; b.y ; a,z. Il importait par conséquent, pour la restitution en espagnol, tout en tenant compte des nécessaires aménagements, de disposer suffisamment d'éléments pour permettre au lecteur d'effectuer un parcours similaire :

« jOh' Sumo Guru, no ves pero todo lo entiendes. Conocemos tu poder, el que comprende el hurôn y el topo, el grifo y el unicomio, el felino y el vison, el erizo y el wopitf, el dugongo y el xilôfogo, el cuervo y el yeco, el negro buey perezoso y el zorro huidizo y comepollos. » (LD, p. 137/ES, p. 127. Nous avons rajouté les majuscules et le soulignement).

A l'évidence nous n'avons sélectionné que quelques passages mais bien d'autres auraient pu figurer ici tant il n'est pas exagéré de dire que chaque page de *La Disparition* recèle certaines microstructures comparables. A cela, il convient d'ajouter que le livre n'est en aucune façon, comme nous pourrions peut-être le laisser supposer avec une analyse trop pointilleuse, une sorte de florilège de jeux de lettres plus ou moins gratuits. Un fil directeur incontestable assure la cohésion de l'ensemble, le livre se construisant un peu à la manière d'un roman policier, el toute traduction ne saurait négliger cette dimension.

De cette façon, au fil de la lecture, s'est établi peu à peu une sorte de cahier des charges qu'il fallait s'efforcer de suivre le plus scrupuleusement possible si nous voulions prétendre à une traduction respectueuse du texte original, c'est-à-dire fidèle au travail d'écriture qui l'avait engendré. La difficulté supplémentaire cependant résidait dans le fait que l'application de la contrainte ne s'exerçait pas de manière autonome.[15] Si la démarche adoptée s'est donc grandement calquée sur celle qu'avait choisie Umberto Eco à l'occasion de sa traduction des *Exercices de style* de Queneau : « Il s'agissait, pour conclure, de décider ce que signifiait, à l'égard d'un livre de ce genre, être fidèle. Une chose était claire, c'est que cela ne voulait pas dire être littéral. [...] Etre fidèle, cela signifiait comprendre les règles du jeu. les respecter, et puis jouer une nouvelle partie avec le même nombre de coups. »,'* elle s'en est

toutefois sensiblement éloignée en cherchant à suivre au plus près la fiction d'origine.

Précisons enfin que dans tous les cas où un effet textuel posait une difficulté de traduction la solution retenue a toujours été le résultat d'une analyse, d'un travail et d'un choix susceptible d'être justifié.

Il faut savoir en effet, que même si la transposition peut apparaître à certains endroits comme approximative elle n'a jamais été le fruit d'un geste aléatoire, la règle suivie étant bien évidemment celle énoncée dans *La Disparition* : « il faut, sinon il suffit, qu'il n'y ait pas un mot qui soit fortuit, qui soit dû au pur hasard, au tran-tran, au soi-disant naïf, au radotant, mais qu'a contrario tout mot soit produit sous la sanction d'un tamis contraignant, sous la sommation d'un canon absolu ! »[17]

De fait, on comprend aisément que dans une écriture si rigoureuse il serait impensable que la sélection d'un mot fasse l'objet d'un quelconque tirage au sort.

NOTES

' Georges Perec, « A **propos de la description », in introduction au colloque** ***Espace, représentation et*** *sémiotique de l'architecture,* **Alain Renier, Les Editions** de la Villette, 1982, **p.** 339.

[2] Georges **Perec,** ***La Disparition,*** Collection Les lettres **nouvelles, Denoèl,** Paris, 1969. **(noté désormais *LD).***

[1] **«** *La Disparition* **doit** rester sans traduction, non **à** cause **de quelque obstacle** technique, **mais parce qu'une unité** indissoluble détermine **chaque aspect du livre** (jusqu'à sa **ponctuation,** parfois). On ne saurait que recréer le **roman dans une langue** étrangère **en inventant** de nouveaux personnages, de nouveaux **événements, une** nouvelle **texture,** bref **en** écrivant un tout autre livre. En ceci, **aussi.** ***La Disparition*** peut **servir de** provocation et d'exemple. **»** Harry **Mathews,** ***American Book Review,*** Novembre 1981.

***** *El Secuestro,* Anagrama, Barcelone, **1997. Cette traduction est l'œuvre** collective d'un groupe de cinq personnes **: Marisol Arbués, Merci Burrell, Marc** Parayre, Hermes Salceda et Regina **Vega. (noté désormais *ES).***

[s] **Nous** emprunterons notre **définition du texte | Jean Ricardou : « tout écrit soumis, sur certains** de ses paramètres, **linguistiques ou graphiques, à des ordonnances**
supplémentaires qui excèdent les **distributions communes. | « Les hauts et bas de** l'**antitexte »** in Actes du colloque **«Texte et antitcxte »,** ***Cahiers de narratologie*** **n°l, Faculté** des Lettres et Sciences **Humaines de Nice, novembre 1985, p. 197.**

*** «** Car ce qui **s'effectue, c'est, sur le texte A, momentanément point de mire,** ***la*** *lecture d'une* ***écriture*** **(lecture de l'inscription qui l'a généré), el avec le texte** B, **qui** subséquemment s'en **construit,** *l'écriture de cette lecture d'une écriture* **».**

Mireille Calle-Gruber, « Sur la traduction » in ***Conséquences*** n°3, Les Impressions Nouvelles, Fans, printemps-été 1984, p l i . Voir aussi à ce sujet : Henri Meschonnic, « Propositions pour une poétique de la traduction » in ***Langages*** n°28, décembre 1972. p 50.

[7] A propos de toutes les restrictions qu'impose le lipogramme en e nous nous permettons de renvoyer à notre thèse de doctorat ; « Lire ***La Disparition*** », Université de Toulouse-le-Mirail, décembre 1992.

* Ce n'est peut-être pas le cas de tout le monde puisque pendant quelques temps il a été fortement question d'une traduction anglaise non lipogrammatique ! Une telle production constitue selon nous une aberration inacceptable sauf à partager l'humour de J an Baetens qui écrivait naguère à propos de la traduction d'un autre livre : « une traduction littératurante, complice linguistique de la réduction du texte à l'expression d'un Sujet, qui obligera le lecteur, c'est l'avantage inestimable des méchantes traductions, à s'armer d'un dictionnaire et à passer au texte de référence. », «Traduire ets)t commenter Unica Zilrn» in ***Conséquences*** n°l, Les Impressions Nouvelles, Pans, automne 1983, p. 88.

* Georges Perec, « Histoire du lipogramme », in Oulipo, ***La littérature potentielle***, Gallimard, collection Idées n°289, Paris, 1973, p. 87.

[w] Sur les difficultés spécifiques posées par la traduction lipogrammatique en a en espagnol, nous renvoyons à l'article de Regina Vega et Hermes Salceda : « Algunos problemas lingüisticos y estilfsticos en la traducciôn de ***La Disparition*** », ***Vasos commue antes***, revista de ACE traductores, n°9, automne 1997, pp. 43 à 52.

" Mireille Calle-Gruber, « Sur la traduction », opus cité, p. 10.

[12] Nous adoptons en cela une position proche de celle qu'analyse Ruggero Campagnoli dans : « L'Oulipo en italien ou la version à contraintes dures », in ***Le Français dans le monde***, numéro spécial : « Retour à la traduction », août / septembre 1987. p. 89.

G. Perce, « En dialogue avec l'époque », entretien avec Patrice Fardeau, ***France Nouvelle*** n°1744, 16 avril 1979, p. 48.

[14] Nous empruntons ce concept à Bernard Magné qui le définit ainsi : « l'ensemble des dispositifs par lesquels un texte désigne, soit par dénotation, soit par connotation, les mécanismes qui le produisent », « Le puzzle mode d'emploi. Petite propédeutique à une lecture métatextuelle de ***La vie mode d'emploi***, de Georges Perec ». in ***Texte*** n°l, Toronto, 1982, p. 71.

[15] Martine Silber dans « Espèce d'espace espagnol », ***Le Monde***, 19 décembre 1997, met l'accent sur cet aspect : « Perec puisait, dans les contraintes qu'il s'était imposées, une liberté extravagante et jubilatoire, eux [les traducteurs] étaient astreints au respect de l'original. »

[14] Umberto Eco, « Introduction à la traduction des ***Exercices de style*** », Voir ici même, dans ce numéro.

[n] ***LD$_y$*** P 217 / ES, p 193 • ***u*** es preciso, si no suficiente, que se deseche el termino fortuiio, solo hijo del sino, del tedio, ciel supuesto ingenuo, del lelo, y que todo térmmo se détermine segun selecciôn de un molde conslrictivo, segün el orden de un modelo ümco. »

Dominique Buisset

~~TRADUIRE~~
LA CONTRAINTE ISOPSÉPHIQUE
DE LÉONIDÈS D'ALEXANDRIE
(I[er] siècle après J.-C.)

Tout en respectant les lois de la métrique*, *Léonidès *introduit dans ses* ***épigrammes une contrainte d'égalité numérique.*** *Dominique Buisset* ***présente ici le jeu et le poète*, *et traduit quelques*** *épigrammes — sans* ***traduire la contrainte.***

I. Isopséphie

La notation alphabétique des nombres chez les Grecs apparut vraisemblablement au VIIIe s. av. J.-C, en Asie Mineure. Elle se généralisa en Orient à partir du règne d'Alexandre (336-323), et resta en usage chez les Byzantins. Dans l'état où nous le connaissons, l'alphabet grec, emprunté aux Phéniciens, comporte vingt-quatre lettres. Dans la numération, on employait trois lettres de plus, empruntées elles aussi aux Phéniciens, mais tombées en désuétude dans l'écriture du grec. Dans l'usage moderne, on les appelle *stigma* **(6),** *koppa* **(90) et** *sampi* **(900).**

On disposait ainsi de vingt-sept signes : les neuf premiers notaient les unités, les neuf suivants les dizaines, et les neuf derniers les centaines. Les nombres s'écrivaient de gauche à droite : centaines, dizaines et unités : *khi*. ***xi. stigma.*** *apostrophe* signifiait donc : 6 centaines + 6 dizaines + 6 unités = 666. L'apostrophe, en haut et à droite, servait à montrer qu'il s'agissait d'un nombre, et non d'un mot. (Voir annexe 2).

Au delà de neuf cent quatre-vingt-dix-neuf, on reprenait l'alphabet au début, et le nombre était accompagné du même signe diacritique ressemblant à une apostrophe ou à un accent aigu, mais placé en bas à gauche, cette fois, pour montrer qu'il s'agissait d'un nombre supérieur à mille.

Au delà de cent mille, on comptait de préférence par myriades, c'est à dire par groupe de dix mille, en employant la lettre M surmontée du nombre de myriades.

On voit que. s'il ne s'agit pas là d'un système de numération par position, les signes occupaient cependant un ou des rangs déterminés : les neuf premiers pouvaient figurer dans le premier et/ou dans le quatrième rang à partir de la droite, les neuf suivants dans le second et/ou dans le cinquième, les neuf derniers dans le troisième et/ou dans le sixième.

Bien sûr, certains nombres avaient figure de mots, d'où la nécessité d'un signe diacritique; mais, en revanche, aussi, certains mots avaient figure de nombres : ils se prêtaient à une lecture numérique directe (voir annexe 4). Les autres mots ne s'y prêtaient pas. C'est ainsi que le mot ***ônê (achat, emplette)*** pouvait se lire 858 (***oméga*** = 800, ***nu*** = 50, ***êta*** = 8).

En revanche, les lettres constituant le nom du dieu ***Pan,*** ne formaient pas un nombre, puisque la première et la dernière notaient toutes deux des dizaines (***pi*** = 80, ***nu*** = 50).

Mais, comme la lecture des nombres se faisait par addition, il était tentant, malgré tout, d'attribuer à tous les mots — et, bien sûr, aussi aux noms propres -, une valeur numérique, calculée de la même manière par addition de celle des lettres qui les composaient. Le jeu —qui a son parallèle dans la ***gématrie*** hébraïque - permettait d'établir des équivalences magiques ou malicieuses.

En grec on appelle ***isopsèphes*** les mots ou les suites de mots dont les lettres, prises comme nombres, donnent, à l'addition, la même somme.

Le mot ***psèphos,*** qui est l'exact équivalent du latin ***calculus,*** désigne à l'origine le *caillou* qui sert à compter - en particulier les votes dans une assemblée délibérante. Le mol désigne ensuite le vote lui-même. C'est 1 acception la plus courante dans la langue classique ; Eschyle, dans les ***Euménides*** (795) qualifie d ***tsopsèphe*** l'arrêt qui absout Oreste, en vertu

de la décision d'Athéna : les voix des juges humains se sont partagées également entre condamnation et acquittement. Mais du sens de caillou à calculer, le mot est passé aussi au sens de calcul arithmétique.

Dans la première moitié du II[e] s. ap. J.-C., le poète Straton de Sardes, auteur d'un recueil d'épigrammes pédérastiques, ironise dans l'une d'entre elles, à propos de vénalité amoureuse, en constatant l'égale valeur numérique des mots *prôktos, cul* et *khrusos, or* (voir annexe 5).

Dès avant Straton, la pratique de l'isopséphie s'était étendue à la poésie, car, aussi bien que pour les mots, on pouvait faire l'addition des valeurs numériques d'un vers ou d'un distique ; et l'on pouvait se donner pour contrainte d'écrire des vers ou des distiques produisant, suivant ce calcul, la même somme.

Pour ce qui nous reste de la poésie grecque, c'est Léonidès d'Alexandrie qui est par excellence le maître de ce jeu, dans la quarantaine d'épigrammes qu'il nous reste de lui dans l'*Anthologie Palatine.*

Mais les lecteurs de poésie française contemporaine reconnaîtront dans ce genre de calcul une pratique voisine de celle de Michelle Grangaud, pour amasser les matériaux de ses poèmes timbrés (voir annexe 3).

II. Léonidès d'Alexandrie

On ne sait de Léonidès que ce qu'il en a écrit lui-même, ou ce que l'on croit lire entre ses lignes. Son nom, pourtant clairement ionien, reçoit souvent, de manière abusive, une forme dorienne : on l'appelle sans gêne *Léonidas,* ce qui permet de le confondre allègrement avec un poète plus vieux de trois siècles, Léonidas de Tarente.

Mais l'isopséphie - comme les autres jeux sur le langage - n'avait pas bonne presse, naguère, dans l'université...

Léonidès était un obscur astrologue ou astronome d'Alexandrie d'Egypte, au premier siècle de notre ère. La ville, qui avait été la capitale de l'Égypte ptolémaïque, puis celle, fastueuse, de l'éphémère empire d Orient de Cléopâtre et d'Antoine, était restée une métropole culturelle après la victoire du raisonnable Auguste. Métropole, et pourtant provinciale... Peu satisfait de ce que lui rapportait l'art auquel il s adonnait, Léonidès aurait ajouté au patronage d'Uranie - la ***Céleste,***

muse de l'astronomie - celui de Calliope. Celle-ci, muse de la poésie lyrique, est également, à en croire la ***Théogonie*** d'Hésiode (v. 80-92) celle qui donne aux rois le talent de persuader, et d'apaiser les querelles. L'astronome se mit à écrire des épigrammes (cf. IV), dont il dédia, du fond de l'Égypte, au moins trois livres à l'empereur (cf. les ép. I ***/ A.P.*** 6, 321 (voir annexe 6) et ***A.P.*** 6, 328, non reproduite ici). Les avis divergent pour choisir l'empereur désigné par le titre de « César ». On serait tenté de penser qu'il s'agit, dans la plupart des cas, de Néron. L'épigramme III ***I A.P.*** 6, 329 est dédiée à sa mère. Agrippine, et l'invocation à Calliope pouvait être d'heureux augure dans les débuts d'un nouveau règne, avant les errements ultérieurs, parmi lesquels le couronnement de Poppée (cf. ép. IV ***I A.P.*** 9, 355) fut l'un des moindres.

Isopsèphes, les épigrammes de Léonidès mêlaient pittoresquement le calcul et la poésie. Beau divertissement pour les banquets : il le recommande lui-même (VI ***/ A.P.*** 6, 322). C'était un temps où l'on comptait sur ses doigts — sans doute, chez les Romains de l'empire comme dans toute l'Antiquité, après les avoir léchés. La chose plut, apparemment, aux connaisseurs de la cour de Néron, un empereur qui se piquait de poésie ***(Qualis artifex... Quel artiste...).*** Elle valut à Léonidès grande réputation dans la bonne société romaine (cf. ép. V / ***A.P.*** 9, 344). Il est communément admis qu'il vécut par la suite à Rome (cf. ép. X / ***A.P.*** 9, 350). Il semble avoir dédié aussi un livre de distiques (cf. ép. XI / ***A.P.*** 6, 327) à un personnage dont nous ignorons tout.

Un livre d'épigrammes, à en juger d'après Martial, c'était une centaine de poèmes, - davantage, peut-être, quand il s'agissait de distiques. Léonidès avait donc dû écrire plus de quatre cents épigrammes, ce qui établit pour nous le montant des pertes aux environs de quatre-vingt-dix pour cent... Encore les textes nous sont-ils parvenus dans un tel état que l'isopséphie n'apparaît, intacte, que dans moins de la moitié d'entre eux (dix-sept). Dans les autres, il faut procéder à des corrections plus ou moins importantes pour la rétablir.

Bien que certains éditeurs et commentateurs s'expriment à son sujet avec un mépns qui s'applique plus au courtisan qu'au poète, Léonidès était un fin lettré. Dans la droite tradition de l'épigramme, il joue le jeu de la variation avec ses devanciers... L'épigramme VII ***/ A.P.*** 6, 325 fait allusion à une épigramme de son presque homonyme Léonidas de Tarente, abondamment imitée aux p" s. av. et ap. J.-C.... L'épigramme VIII / ***A.P.*** 6, 326 joue sur un thème traité par Callimaque ***(A.P.*** 13, 7) et Mnasalkès de Sicyone ***(A.P.*** 6, 9). Mais Léonidès est lui-même un poète de qualité, dont l'helléniste Jean-François Boissonade (celui-là même à qui Ménmée envoyait de Madrid une lettre assez gaie, le 10 novembre

1853) écrivait : « J'admire l'aisance de Léonidès, d'avoir pu écrire avec tant de liberté, tant d'élégance, ligoté comme il l'était dans des liens si serrés » et son dernier éditeur en date, Denys Page : « Son style est généralement simple, concis et clair, et son expression dépourvue d'affectation ou de recherche de l'effet. » (o. c. p. 505).

En somme, quand bien même on trouverait opportun de faire la fine bouche sur le jeu de l'isopséphie, il faudrait pourtant reconnaître à tout le moins qu'elle n'enlève rien à l'art de Léonidès.

Quant à lui tenir rigueur de s'être fait poète de cour, c'est quitter le plan la littérature ; sauf à considérer que la flatterie, après tout, est un genre, et qui ne va peut-être pas sans un secret mépris pour celui qui serait dupe de sa convention.

III. Traduire

On ne s'est pas proposé ici de *traduire la contrainte* isopséphique de Léonidès. Mais le problème peut s'envisager. Il m'est arrivé de le faire, il y a quelques années, à une époque où se trouvait en projet un volume III d'épigrammes choisies de *VAnthologie Grecque,* après les deux *Couronnes,* de Méléagre et de Philippe, parues dans la collection Orphée, aux éditions de la Différence (voir annexe 6). Le volume en question n'a, pour finir, pas vu le jour, mais j'avais tiré quelques sonnettes pour me procurer de quoi essayer... La tentative a très vite tourné court, pour toutes sortes de raisons des moins avouables 1 et pour quelques autres.

À moi aussi, l'idée m'était venue d'attribuer aux lettres de notre alphabet latin une valeur numérique correspondant au rang qu'elles y occupent. Il fut un temps où c'était l'imparable code secret des classes primaires... Malgré l'éminente dignité culturelle qui découle de la circonstance, il faut observer qu'il est plus fruste que la numération alphabétique grecque, puisqu'il ne systématise pas la notation des dizaines et des centaines. Mais, au fond, la chose n'a aucune importance, et rien n'empêcherait d'importer en français l'isopséphie grecque par pure et simple transcription.

Une personne passionnée d'informatique et de littérature - je ne la nommerai pas ici. car l'entraîner si peu que ce soit dans mon opprobre serait mal lui montrer ma reconnaissance - m'avait procuré un petit

programme permettant de manipuler des chiffres et des lettres pour trouver les mots qu'il fallait; je n'ai pas réussi à utiliser l'instrument... Pour avouer l'inavouable, au risque d avoir à porter au front la marque de l'étemel Caïn, je dois dire que je me trompe presque toujours dans les additions, et que je me lasse très vite de manipuler des chiffres.

D y a encore pire : je n'aime pas beaucoup les écritures à contraintes, bien qu'il m'arrive d'appliquer, parfois, certaines règles de compte. Incompétence, paresse, hérésie, mon compte - si j'ose dire - est bon... Autant l'aggraver encore : je ne suis même pas convaincu qu'il y ait lieu de traduire la contrainte.

D'abord, parce qu'elle n'a pas, en français la même valeur qu'en grec : la numération alphabétique était, pour les Grecs, d'un usage quotidien ; rien de tel en français. Cette constatation n'implique aucune réserve à l'égard de la procédure appliquée - hors traduction - par Michelle Grangaud. Mais son application ne peut pas produire en français un effet comparable à celui de l'isopséphie en grec.

Quant au souci de ***traduire la contrainte***, on pourrait trouver plus urgent de traduire la contrainte métrique, en composant, par exemple, des hexamètres et des pentamètres dactyliques français. C'est ce qu'essaie de faire aujourd'hui Philippe Brunet (voir annexe 6), après Jodelle et Bâïf...

Mais les résultats auront, je crois, toujours bien de la peine à se hausser à la hauteur de l'espérance, car la tentative se heurte à deux obstacles techniques insurmontables ; il n'y a pas en français d'opposition des syllabes brèves et des syllabes longues, et, contrairement à d'autres langues, la nôtre ne se prête pas à une transposition accentuelle des mètres antiques : le système, abstraitement défini, et appliqué d'une façon volontariste, n'est tout simplement ni perçu ni senti.

Au reste, la traduction, aussi fidèle qu'elle se veuille, — et je crois qu'elle se le doit-, ne peut prétendre produire un objet strictement équivalent à celui dont elle part. Se figurer qu'on peut substituer une traduction à son original et qu'ils sont interchangeables n'est qu'une illusion. Elle est peut-être spontanée ; mais elle est d'autant plus fâcheuse qu'elle est entretenue, surtout, par le souci marchand de faire prendre aux consommateurs de culture les vessies de la standardisation pour les lanternes de la communication.

Il n y a pas de transparence d'une langue à une autre, il y a toujours, au passage, une perte réelle. C'est, au sens étymologique, un défaut, ce n est pas un malheur. La question n'est que de savoir quoi faire de la perte.

IV. Onze épigrammes de Léonidès

Le texte traduit est celui qui a été établi par D. L. Page, dans le volume ***Further Greek Epigrams,*** Cambridge, 1981 (voir annexe 6).

I ;

Dédicace à l'empereur (Claude, Néron, Vespasien ?) d'une épigramme...

En offrande pour ton anniversaire, César, cet écrit,
Vient de la Muse nilotique de Léonidès. L'en-
Cens de Calliope est toujours sans fumée. L'an
Prochain, si tu veux, elle t'en offrira plus long qu'ici.

Anthologie Palatine, VI, 321

II

Dédicace probable d'un premier livre d'épigrammes isopsèphes.

Nous ouvrons **à** la soif une nouvelle source vive !
De Léonidès, un familier des Muses, on en tire un écrit
Étrange : les distiques sont égaux en somme numérique.
Toi, la Critique, dehors ! Va chez d'autres planter l'incisive !

Anthologie Palatine, IX, 356

m

Dédicace à Agrippine, mère de Néron.

L'un du cristal, un autre de l'argent, et d'autres des topazes,
Ils enverront pour les anniversaires des cadeaux de riches...
Mais pour Agrippine, voici seulement deux distiques : j'égalise,
Et me contente d'un cadeau sur quoi l'envie n'a pas de prise.

Anthologie Palatine. VI, 329

IV

A Poppée, maîtresse, puis *épouse de* ***Néron,*** *qui lui* ***décerna le titre*** c/'Augusta el ***fa fit couronner. Le nom de*** Zeus *désigne ici* ***Néron*** *lui-même.*

Le ciel, au temps de ta naissance, ici mis en figure.
Reçois-le de Léonidès, l'enfant du Nil, Poppée-
Augusta, épouse de Zeus, puisqu'un présent t'agrée
S'il est | la hauteur de tes noces, et de ta culture.

Anthologie Palatine. IX, 355

V

Deux muses valent mieux qu'une.

Dans le temps, mon esprit ne se plaisait qu'aux lignes de géométrie :
Pas même en rêve je n'étais connu des nobles fils de l'Italie ;
Maintenant je suis leur chéri à tous : un peu tard, j'ai enfin compris
À quel point Calliope fait profiter Uranie !

Anthologie Palatine, IX, 344

VI

Dédicace à un inconnu.

De la Muse de Léonidès, accepte encore cette astuce :
Bien dire et tomber juste, voilà le jeu du distique.
Ce sera-là, aux Saturnales, un bon passe-temps pour Marcus...
À table, aussi... et pour les amateurs de poétique...

Anthologie Palatine, VI, 322.

VII

Variation sur le thème des trois chasseurs, traité d'abord *par Léonidas de* ***Tarente*** *(III'* ***s. av. J.-C.), puis par divers poètes de l'Anthologie*** *Grecque* ***(****voir deux* ***ipigrammes d Archias d'Antioche, dans*** La Couronne de Philippe, *p. 47).*

L'un ce qu'il a pris au filet sur terre, un autre dans les airs,
Un autre en mer... Eupolis, on t'envoie des cadeaux d'anniversaire...
Eh bien, reçois de moi ce que la Muse met en ligne,
Et qui. de l'amitié et du talent, demeure pour toujours le signe.

Anthologie Palatine, VI, 325

vin

Variation sur un thème traité par Callimaque (vers ***305-240 av. J.-C.;*** Anthologie Palaune, *XIII. 7) et par Mnasalkès (vers 250 av. J.-C.;* Anthologie Palatine. *VI. 9). Voir* La Couronne de Mëléagre, *p. 47 et 69.*

Voici un porte-flèches de Crète, Artémis, et un arc recourbé.
De la part de Nikis, le fils de Lysimaque : offrande d'Africain.
Mais les flèches toujours en foule au creux de son carquois.
Il les a épuisées contre l'antilope et la biche tachetée.

Anthologie *Palatine,* VI, 326

IX

Galène était une déesse marine que l'on priait ***pour avoir bonne traversée.***

Non, quand bien même Galênê, pour moi, rendrait, d'un sourire,
La mer étale, quand Zéphyr soufflerait un frisson de douceur.
On ne me verra pas en bateau ! J'ai déjà l'expérience et j'ai peur
Des dangers que l'on court à tenir tête aux vents.

Anthologie ***Palatine,*** Vil, 668

X

Sur un cadeau en provenance d'Egypte...

Feuilles de papyrus d'un blanc de neige, avec calames : envoi r-
Eçu de toi, en cadeau, du delta où se répand le Nil...
Mais, Denys, n'envoie plus à un ami des Muses des outils
De travail incomplets : à quoi sert tout cela sans encre noire ?

Anthologie Palatine, IX, 350

XI

Ouverture d'un livre ***de distiques et non plus de quatrains. A rapprocher de*** *l'épigramme de Cyrillos* ***qui prône humoristiquement le distique*** (Couronne de Philippe, *p. 69).*

L'égalité se compte un à un, pas deux à deux... Non, je
N'apprécie plus l'écriture à rallonge !

Anthologie Palatine, VI, 327

ANNEXE 1 :

Onze épigrammes de **Léonidès en version originale**

Rappelons que le texte suivi est celui qui a été établi par D. L Page, dans son livre ***Furilier Greek Epi grains*** (Cambridge. 1981).

Après le numéro de chaque épigramme figure le compte de lisopséphie, tel qu il est donné par Page. Les esprits et les accents n'entrent pas en compte ; l'iota souscrit, si.

I

(1 + 2 = 3 + 4 = 5699)

Θύει σοι τόδε τὸ γράμμα γενεθλιακαῖσιν ἐν ὥραις,
Καῖσαρ, Νειλαίη Μοῦσα Λεωνίδεω·
Καλλιόπης γὰρ ἄκαπνον ἀεὶ θύος· εἰς δὲ νέωτα
ἢν ἐθέλῃς, θύσει τοῦδε περισσότερα.

Anthologie Palatine, VI, 321

II

(1 + 2 = 3 + 4 = 7673)

Οἴγνυμεν ἐξ ἑτέρης πόμα πίδακος ὥστ' ἀρύσασθαι
ξεῖνον μουσοπόλου γράμμα Λεωνίδεω·
δίστιχα γὰρ ψήφοισιν ἰσάζεται. Ἀλλὰ σύ, Μῶμε,
ἔξιθι κἠφ' ἑτέρους ὀξὺν ὀδόντα βάλε.

Anthologie Palatine, IX, 356

III

(1 + 2 = 3 + 4 = 7579)

Ἄλλος μὲν κρύσταλλον, ὁ δ' ἄργυρον, οἱ δὲ τοπάζους
πέμψουσιν, πλούτου δῶρα, γενεθλίδια·
ἀλλ' ἴδ' Ἀγριππείνη δύο δίστιχα μοῦνον ἰσώσας
ἀρκοῦμαι δώροις ἃ φθόνος οὐ δαμάσει.

Anthologie Palatine, VI, 329

IV

(1 + 2 = 3 + 4 = 6422)

Οὐράνιον μείμημα γενεθλιακαῖσιν ἐν ὥραις
τοῦτ' ἀπὸ Νειλογενοῦς δέξο Λεωνίδεω,
Πoππαία, Διὸς εὐνί, Σεβαστιάς· εὔαδε γάρ σοι
δῶρα τὰ καὶ λέκτρων ἄξια καὶ σοφίης.

Anthologie Palatine, IX, 355

V

(1 + 2 = 3 + 4 = 6600)

Ἦν ὁπότε γραμμαῖσιν ἐμὴν φρένα μοῦνον ἔτερπον
οὐδ' ὄναρ εὐγενέταις γνώριμος Ἰταλίδαις·
ἀλλὰ τὰ νῦν πάντεσσιν ἐράσμιος. Ὀψὲ γὰρ ἔγνων
ὁππόσον Οὐρανίην Καλλιόπη προφέρει.

Anthologie Palatine, IX, 344

VI

(1 = 2 = 3440 ; 3 = 4 = 3108)

Τήνδε Λεωνίδεω νοερὴν πάλι δέρκεο Μοῦσαν,
δίστιχον εὐθίκτου παίγνιον εὐεπίης.
Ἔσται δ' ἐν Κρονίοις Μάρκῳ περικαλλὲς ἄθυρμα
τοῦτο καὶ ἐν δείπνοις καὶ παρὰ μουσοπόλοις.

Anthologie Palatine, VI, 322

VII

(1 + 2 = 3 + 4 = 5953)

Ἄλλος ἀπὸ σταλίκων, ὁ δ' ἀπ' ἠέρος, ὁ δ' ἀπὸ πόντου,
Εὔπολι, σοὶ πέμπει δῶρα γενεθλίδια·
ἀλλ' ἐμέθεν δέξαι Μουσῶν στίχον ὅστις ἐς αἰεὶ
μίμνει καὶ φιλίης σῆμα καὶ εὐμαθίης.

Anthologie Palatine, VI, 325

VIII

(1 + 2 = 3 + 4 = 5982)

Λύκτιον ἰοδόκην καὶ καμπύλον, Ἄρτεμι, τόξον
Νῖκις ὁ Λυσιμάχου παῖς ἀνέθηκε Λίβυς.
Ἰοὺς γὰρ πλήθοντας ἀεὶ λαγόνεσσι φαρέτρης
δορκάσι καὶ βαλιαῖς ἐξεκένωσ' ἐλάφοις.

Anthologie Palatine, VI, 326

IX

(1 + 2 = 3 + 4 = 6576)

Οὐδ' εἴ μοι γελόωσα καταστορέσειε Γαλήνη
κύματα, καὶ μαλακὴν φρῖκα φέροι Ζέφυρος,
νηοβάτην ὄψεσθε· δέδοικα γὰρ οὓς πάρος ἔτλην
κινδύνους ἀνέμοις ἀντικορυσσόμενος.

Anthologie Palatine, VII, 668

X

(1 + 2 = 3 + 4 = 8035)

Ἠτριά μοι βύβλων χιονώδεα σὺν καλάμοισιν
πέμπεις, Νειλορύτου δῶρον ἀπὸ προβολῆς,
Μουσοπόλῳ δ' ἀτελῆ, Διονύσιε, μηκέτι πέμπε
ὄργανα· τίς τούτων χρῆσις ἄτερ μέλανος ;

Anthologie Palatine, IX, 350

XI

(1 = 2 = 4111)

Εἷς πρὸς ἕνα ψήφοισιν ἰσάζεται, οὐ δύο δοιοῖς·
οὐ γὰρ ἔτι στέργω τὴν δολιχογραφίην.

Anthologie Palatine, VI, 327

ANNEXE 2 : La numération alphabétique des Grecs

alpha	***a***	1	iota	***l***	10	rhô	p'	100
bêta	P	2	kappa	***K***	20	sigma	***&***	200
gamma	***Y***	3	lambda	***k'***	30	tau	***T***	300
delta	|	4	mu	n	40	upsilonn	1)'	400
epsilonn	***E***	5	nu	v'	50	phi	♦'	500
stigma	ç'	6	xi	s*	60	khi	***X***	600
dzêta	|	7	omicronn	0'	70	psi	v'	700
êta	n	8	P>	*ri*	80	oméga	CO '	800
thêta	«•	9	koppa		90	sampi		900

On ne se laissera pas tromper par la ressemblance entre ***sTigma*** (ç) et le *sigma* employé en fin de mot (ç), et on évitera de les confondre. Mais on remarquera que les nombres 6, 90 et 900, représentés respectivement par ***stigma, koppa*** et *sampi,* qui n'étaient plus employés dans l'écriture de la langue, ne pouvaient tenir aucun rôle dans les jeux d'isopséphie.

ANNEXE 3 : Les ***poèmes timbrés*** de Michelle Grangaud

Elle les présente elle-même de cette manière :

« Le poème timbré (ainsi appelé par analogie avec les enveloppes postales) est un poème où les vers sont tous affectés d'un même nombre obtenu par addition de toutes leurs lettres, chiffrées d'après leur rang alphabétique, calcul qui s'effectue rapidement et sans nsque d'erreur par ordinateur.

La production de poèmes timbrés exige la constitution préalable d'un vaste fichier-réservoir où les propositions les plus diverses par leur ton, leur syntaxe et leur contenu sémantique auront été d'avance chiffrées. »

ANNEXE 4:

Quelques mots grecs se prêtant à une lecture numérique directe (les accents et les esprits ne comptent pas) :

grec	transcr.	sens	épellation compte	total
pot)	rhoè	écoulement	rhô + omicronn + êta 100+70 + 8	= 178
üXri	hulè	bois, matière	upsilonn + lambda + êta 400 + 30 + 8	= 438
(ûtca	ôka	vite (adv.)	ôméga + kappa + alpha 800 + 20+1	= 821
tiipri	ômè	crue, cruelle (adj.)	ôméga + mu + êta 800 + 40 + 8	= 848
OOT l'l	ôpè	vue, regard, aspect	ôméga + pi + êta 800 + 80 + 8	= 888

ANNEXE 5 :

Une épigramme de Straton de Sardes (1èr* moitié du 11e s. ap. J.-C.)

Πρωκτὸς καὶ χρυσὸς τὴν αὐτὴν ψῆφον ἔχουσιν·
ψηφίζων δ' ἀφελῶς τοῦτό ποθ' εὗρον ἐγώ.

Un signe égal entre l'*or* et le *cul* :
Moi, je m'en suis bien aperçu, l
E jour où j'ai fait le calcul !

Anthologie Palatine, XII, 6

π		ρ		ω		κ		τ		ό		ς		
80	+	100	+	800	+	20	+	300	+	70	+	200		= 1570
χ		ρ		υ		σ		ό		ς				
600	+	100	+	400	+	200	+	70	+	200				= 1570

ANNEXE 6 : Orientation bibliographique

La référence ***A.P*** 6, 321 se lit : ***Anthologie Palatine,*** livre 6, épigramme 321. *L'Anthologie Palatine* est le pnnctpal des sous-ensembles dont est constituée *V Anthologie Grecque.*

Les épigrammes de Léonidès :

-*Anthologie Grecque,* éd. bilingue, par P. Waltz et alii, C.U.F./Budé, Les Belles Lettres, 1928 - ?, 12 vol. à ce jour.

- *Further Greek Epigrams,* éd. critique, sans traduction, par D. L. Page, révisée et préparée pour la publication par R. D. Dawe et J. Giggle, Cambridge, 1981.

Choix d'épigrammes tirées de *VAnthologie grecque :*

-*Anthologie Grecque I, La Couronne de Méléagre,*

- *Anthologie Grecque II, La Couronne de Philippe,*

2 vol., choix d'épigrammes, éd. bilingue, introd. et notes par D. Buisset, Orphée / La Différence, 1990 & 1993.

- *Tombeaux grecs. Anthologie d'épigrammes,* textes choisis, traduits du grec et préfacés par Denis Roques, Le Promeneur / Gallimard, 1995.

-Straton de Sardes, *La muse adolescente,* choix d'épigrammes érotiques tirées du livre XII de *VAnthologie grecque,* textes choisis, traduits du grec, annotés et préfacés par Pierre Maréchaux, Le Promeneur / Gallimard, 1995.

Sur les « vers mesurés » en français, et les tentatives de les ressusciter, on peut consulter :

- AJbert-Mane Schmidt, ***Poètes du XVP s.,*** anthologie, bibliothèque de la Pléiade. Gallimard, 1953.

I Philippe Brunet, ***La naissance de la littérature dans*** *la* ***Grèce*** *ancienne.* Le
livre de poche, coll. ***références,*** 1997.

s ***L'égal des dieux,*** cent versions d'un poème de Sapphô recueillies par Philippe Brunet, éd. Allia, 1998, p. 31.

Heather Williams

TALIESIN L'ALEXANDRE GALLOIS

le retour de la cynghanedd

Dans la littérature en langue galloise, les textes à contraintes occupent toujours une place de premier rang. Le genre très particulier qu 'étudie Heather Williams se distingue par le tressage de deux types de contraintes : en plus de la prosodie et de la versification traditionnelles, la «cynghanedd» est gouvernée en effet par un système d'allitérations à places fixes à l'intérieur même des vers.

Si Alexandre, selon le titre de l'étude de Jacques Roubaud,[1] se sent vieux, que dire de Taliesin, son cousin celte, qui est son aîné de quelques siècles ? Si Alexandre se sent rigide, contraint au point d'en mourir, la tradition de Taliesin (le nom que donnaient les bardes gallois à leur propre héritage) représente le système de contraintes prosodiques le plus élaboré de toutes les littératures du monde.[2] Et si dans la France des années 1880 on a « touché au vers », pour reprendre la belle expression de Mallarmé conférencier,[3] Taliesin, de son côté, n'échappe pas non plus aux crises. Les « nouvelles les plus surprenantes » sur l'état littéraire français que Mallarmé apportait en Angleterre en 1894 se traduisaient difficilement en anglais (pourtant il a existé une traduction de son texte, hélas perdue) ; mais si le poète étranger avait voulu surprendre complètement son public anglophone et oxonien, il aurait dû quitter la salle de conférence pour faire un tour au quartier celtique, c'est-à-dire au Jésus College, où les Gallois d'Oxford se trouvaient, comme à l'accoutumée, en pleine discussion sur la poésie de Dafydd ap Gwilym, le plus grand des praticiens de la cynghanedd.

J'aimerais suggérer, pour suppléer à un dialogue qui **n'a** jamais eu lieu, que les Gallois étaient au fond mieux placés pour comprendre l'exotique messager. Dans ce but. je propose de faire ici une présentation de la tradition de Taliesin. J'exposerai d'abord les règles de la cynghanedd, système de contraintes formelles peu connu en dehors du monde galloïsant, pour toucher ensuite quelques mots du débat qu'ont entraîné la crise et la renaissance de la cynghanedd au cours de notre siècle, ce qui me permettra de me pencher enfin sur sa situation actuelle, son avenir et sa traduisibilité. On peut se demander en effet si cet art est quelque chose d'essentiellement gallois, et dans quelle mesure il est possible ou utile de l'exporter et de le traduire. On sait que le charme de la cynghanedd a séduit bien des poètes anglais, dont Gérard Manley Hopkins, mais ses conventions et règles, et surtout le débat qui l'entoure, restent peu accessibles à ceux qui, à la différence de Hopkins, ne connaissent pas la langue galloise.

Taliesin

Dans ce qui suit je présenterai un système rigide de règles et de contraintes formelles dont la tradition est très ancienne : règles et histoire sont intimement liées. Lorsque les poètes citent le nom de Taliesin, ils évoquent aussi un héritage de plusieurs siècles : Taliesin fut un poète du Vieux Nord[4] de la Grande-Bretagne, à qui on attribue une douzaine des poèmes les plus anciens de la langue galloise (on les date généralement du sixième siècle). Mais contrairement aux autres bardes, qui chantaient eux aussi les exploits de leurs patrons, Taliesin est également le héros mythique d'un conte sur l'origine de l'inspiration poétique, créée à travers une série de métamorphoses par une sorcière nommée Ceridwen. Magie et incantation ne sont jamais très loin lorsque le nom de Taliesin est prononcé, et non sans cause, puisqu'à la base de cette tradition se trouve le sortilège.

On repère déjà dans ces tout premiers poèmes les tendances allitératives qui s'augmenteront de rimes et d'autres règles pour donner naissance plus tard à la cynghanedd. Dérivée étymologiquement de « concino » (con + cano), la cynghanedd pourrait se définir comme une tendance à faire correspondre des séquences de sons. Il s'agit pourtant d'une tendance qui a été très formalisée. Dans un vers il peut y avoir rime ou allitération sans qu'il y ait cynghanedd. L'intérêt de celle-ci réside dans son extrême sophistication et surtout dans sa résistance a 1 usure du temps ainsi qu'à sa place pnvilégiée dans les débats littéraires gallois du vingtième siècle.

Dans aucune autre culture la contrainte formelle ne jouit d'autant de prestige. Dans aucune autre non plus on n'organise tous les ans une telle cérémonie d'importance nationale, diffusée à la télévision, pour faire honneur au poète d'un poème à texte fixe, mais aussi et surtout à la contrainte même.

Le traité, un drôle de genre

Comme je l'ai suggéré, le germe de la cynghanedd est repérable dans les poèmes du sixième siècle attribués à Taliesin lui-même comme à Aneirin, mais entre le premier état latent du genre et sa généralisation ultérieure, il y a eu des périodes de croissance et des catalyseurs.
Le traité est un genre fondamentalement étrange, pensons par exemple à la *Défense et illustration* de du Bellay, dont le but est, d'une part, de faire un cours d'écriture poétique et de susciter vocations et textes en grand nombre, et, d'autre part, de préserver le mystère de la création, parce qu'il ne fallait pas donner l'impression que le métier pouvait vraiment s'apprendre. Ou prenons Mallarmé, dont la critique littéraire ou les commentaires sur l'état de la littérature se rangent plutôt du côté de la création elle-même. La situation n'est souvent pas plus claire dans le cas des traités rédigés par des non-poètes, dont le statut reste également fort ambigu.

En marge des traités qui servent de manuel scolaire, voire de livre de recettes, il y a le traité qui est une sorte de manifeste, visant à créer un esprit d'école. Ces ouvrages se veulent parfois nécessaires à la formation prosodique des nouvelles générations, en ce qu'ils inculquent aux poètes futurs les notions de la versification traditionnelle. Pourtant de tels traités ne servent pas uniquement à faire naître les poètes de l'avenir. Parfois une connaissance poussée des conventions prosodiques d'une certaine tradition devient indispensable au lecteur pour T appréciation d'un poème. ***Cerdd Dafod*** (1925), de John Morris-Jones, texte-clé pour la cynghanedd, est plutôt un mélange de ces deux types de traités.[s] Or, si l'on comprend bien en quoi il illustre le second trait (le livre fut écrit à une époque où les études celtiques et la cynghanedd revenaient | la mode), il reste **à** expliquer pourquoi ce texte a pu contribuer | la relance de la création elle-même.

Est-ce qu'une tendance cesse de croître lorsqu'elle s'orne de règles alin d'en faire un système de composition g Cette évolution peut être une simple étape dans le chemin vers une plus grande sophistication.

cela peut être le dernier clou enfoncé dans son cercueil. Quelle que soit la manière dont on juge le travail de Morris-Jones, le fait reste qu'à un moment donné, la cynghanedd devint essentielle à toute poésie de langue galloise. Thomas Parry. qui a étudié l'époque où la cynghanedd était en croissance, afin de localiser le moment exact de sa cristallisation, a montré qu'à la fin du treizième siècle les vers dépourvus d'allitération ou de nme inténeure. sont plutôt rares, et que l'écrasante majorité comporte les deux.[6] C'est pourquoi il nomme cette période celle de la cynghanedd libre, celle d'avant les règles.

Les traités fondateurs en gallois marquent également l'entrecroisement de la cynghanedd avec les mètres ou formes qui comptent 24 variétés. Ces 24 mètres s'enveloppent pourtant de mystère. Selon Parry, l'auteur d'un des premiers traités aurait « brusquement et délibérément » introduit le chiffre 24 et aurait lui-même inventé trois de ces formes. Lorsque plus tard on a fait des changements, le chiffre serait tout simplement resté. Aujourd'hui il existe une abondance de manuels pour les écoliers, comme pour le grand public, tous basés sur la catégorisation de Morris-Jones dans son ***Cerdd Dafod.*** Mon commentaire suivra essentiellement la classification proposée dans ce livre.[7]

Le système

La cynghanedd comprend quatre types :

— Cynghanedd groes (« croisée »)

Cette cynghanedd par allitération consonantique présente un vers bipartite dominé par deux accents principaux. Les consonnes de la partie antérieure à la césure se trouvent répétées dans le même ordre et dans le même rapport à l'accent du groupe dans la deuxième partie du vers. Par exemple :

Teg edrych / *tuag adref* (Il est doux de songer à sa maison natale)
i g 'dr (ch) *II* g 'dr (f)

Les consonnes qui suivent l'accent, ici le « ch » et le « f », sont en dehors du jeu.

— Cynghanedd draws (« qui passe par dessus »)

Celle-ci ressemble à la cynghanedd croisée, sauf qu elle permet au poète de passer par-dessus des consonnes isolées par l'absence de rapports

allitératifs entre elles et le reste du vers. Ces consonnes doivent être situées ès la césure et avant la partie qui tient à la rime finale. Par exemple :

y ***llvnnau / gwyrddion llonydd*** (Les lacs verts et calmes)
g ‘n / (g rdd n) 11 ‘n (dd)

Le groupe g-rdd-n est omis.

_ Cynghanedd sain (« sonore »)

Dans la cynghanedd sain le vers se divise non pas en deux mais en trois. Les deux premières parties riment entre elles, tandis que la deuxième et la troisième parties sont en rapport d’allitération l’une avec l’autre. Par exemple :

Gwelaf lain / ai drain / yn drwch (Je vois une friche lourde de ronces)
ain / dr’ain/ (n) dr’(ch)

— Cynghanedd lusg (« qui entraîne »)

Ici aucune allitération n’est obligatoire, cette cynghanedd consiste dans la rime de la finale de la première moitié avec la pénultième accentuée du vers. Par exemple :

Lie bu gardd / *lie bu harddwch* (Où il y avait un jardin, où il y [avait de la beauté)

Le mot final doit comporter au moins deux syllabes.

Ceci n’est qu’un début, car il existe aussi des sous-catégories de toutes ces variétés de cynghanedd, réglées selon les rythmes et les accents. Par exemple, lorsque les accents tombent sur les dernières syllabes des deux moitiés de la cynghanedd, on l’appelle cytbwys (égale). Cela signifie automatiquement qu’il existe aussi une variété qui n’est pas égale et qu’on appelle anghytbwys (variable). De même il existe aussi une liste très respectée d’exceptions. Par exemple, il est interdit de faire rimer deux mots qui se ressemblent trop, et il y a des règles spéciales pour le «n». Avec ces possibilités multiples pour chaque vers il est facile de voir que cette contrainte ne mène point à la monotonie.

Pendant plusieurs siècles la poésie galloise était formée de deux systèmes de contraintes qui s’entrecroisaient : la cynghanedd a été mariée avec le système des 24 mètres (ou formes). Un exemple en serait l’englyn.

pratiqué encore de nos jours, qui est une forme vieille de mille ans Aujourd'hui ce poème de quatre vers à même rime en fin de vers et en cynghanedd. est probablement la forme la plus employée en gallois. Sa deuxième partie est connue sous le nom de « esgyll », ou ailes, par assimilation à un arc. Sa première partie, le « paladr », composée d'un vers de 10 syllabes suivi d'un vers de 6 syllabes, rappellerait plutôt la hampe d'une lance.[8] La rime est annoncée dans le premier vers, à la septième, huitième ou neuvième syllabe, et les syllabes qui suivent la rime sont appelées « gair cyrch », ou mot d'attaque. Cette partie ne rime pas avec les autres bras, mais est liée à l'intérieur du bras suivant par l'allitération (la cynghanedd lusg, c'est-à-dire la rime seule, n'est pas permise pour ce lien).

Voici un englyn de circonstance, comme on en trouve très souvent encore aujourd'hui. Celui-ci fut composé à l'occasion d'une naissance :[v]

P *seithfed ai awel felys — o Awst*	el el vs — st /	(lusg)
1 ystad afieithus	St'	us
Heddiv. 'n rhodd cyrhaeddodd Rhys	dd (n) rh'/(cr) dd rh'ys	(draws)
Yn epil i bar hapus	(n) 'p / (br) 'p us	(draws)

(Le sept avec sa douce brise — d'août
Dans un état de bonheur
Aujourd'hui, en cadeau, est arrivé Rhys
Progéniture d'un couple heureux)

L'englyn suivant est un classique du vingtième siècle :[10]

Y bardd trwm dan bridd tramor, — y dwylaw	brddtr /(dn) br dd tr'or - dl	(draws)
Na ddidolir rhagor :	(n dd) dl	or
Y	*llygaid dwys dan ddwys ddor,*	
	wysddwys / dd or	(sain)
Y	*llygaid na ail agor*	11 g' /(n) Il g'
Qr	(groes)	

(Le barde lourd dans un sol étranger - les deux mains
Qui ne se sépareront plus :
Les yeux graves sous une porte accablante
Les yeux qui ne savent s'ouvrir).

Que le vers libre vint, même en gallois, cela n'a rien d'étonnant, mais comme le vers libre n'est jamais libre qu'en tant qu'il s'oppose à une contrainte donnée, cette « libération s donne un vers différent dans chaque tradition. Avec le Romantisme étaient venues en gallois les formes

poétiques sans cynghanedd, et plusieurs des grands poètes des XIXe et du XXe ont composé tout au long de leur carrière des poèmes libres, ou sans cynghanedd. On aurait pu penser que tout cet art était perdu, mais au tournant du siècle on a vu un regain d'activité. C'était l'époque où John Morris-Jones et d'autres Gallois d'Oxford jetaient les bases scientifiques des études galloises, c'était aussi l'époque de la linguistique, de la réforme de l'orthographe et de la poétique. Le divorce de la cynghanedd d'avec les 24 mètres a inauguré une nouvelle période de croissance et d'expérimentation, et a donné lieu à la cynghanedd libre, dont la liberté consiste, non pas à ne plus allitérer, mais à faire ceci en dehors des mètres fixes. La cynghanedd libre est libre du mètre, c'est-à-dire du nombre de syllabes ou de vers.

On peut citer comme expérimentateurs principaux deux poètes, T. Gwynn Jones et Euros Bowen. Le premier a dit dans un discours à l'Eisteddfod de 1924 qu'il aimerait donner le premier prix à un poème écrit dans un mètre inconnu, c'est-à-dire inventé, expérimental. Dans la cynghanedd non-libre, c'est-à-dire celle écrite dans une des 24 formes fixes, la rime et l'allitération jouent sur l'accentuation du mètre, tandis que dans la cynghanedd libre elles jouent sur l'accentuation du rythme. Pour Jones et Bowen, l'accent métrique (d'ordre psychologique) était trop éloigné de l'accentuation naturelle des rythmes (d'ordre physiologique) de la langue parlée. Tous les deux ont réécrit la définition de la cynghanedd en inventant la version libre.

Traduisibilité

Pour expliquer le peu de renom de Dafydd ap Gwilym en dehors du Pays de Galles, on mentionne souvent l'impossibilité de le traduire. Traduire la contrainte elle-même, ou transposer la cynghanedd, c'est autre chose : c'est possible, évidemment, mais le résultat donne quelque chose de tout autre, parce que ce système s'est perfectionné petit à petit à l'intérieur de la langue, et non pas à côté d'elle. Par exemple : dans la cynghanedd, « can » (chanson) peut se présenter librement comme « gan », «chan » ou « nghan », tandis qu'en français (ou en anglais), le mot n'a qu une incarnation, quel que soit sa fonction grammaticale, et « chanson » est toujours « chanson ».

Pour Tony Conran, traducteur de poésie galloise en anglais, ce genre de textes sonnent drôle, et le résultat est trop comique.[11] Pour Twm Morys, le plus moderne, mais aussi le plus profondément traditionaliste

des bardes contemporains, l'importation des contraintes en anglais (ou français) est un jeu où il essaie d'écrire quelque chose de bizarre ||i un récent recueil il a ainsi écrit des poèmes entiers en anglais. En voie' un exemple :[12]

My first love uas a plover.	love love igj
Beautifiil things her wings were.	ings..wings / w (sain)
Tiny exes shining al night,	t n / (sh n ng) t n (draws)
(though mainly in the moonlight).	th m ni/ (n) th m ni (groes)
We ale cakes by a lakeside,	akes akes (lusg)
I caressed her crest and cried	essed crest / cr Çsain):
ail night. Then the kite called	ight kite / c [d] (sain),
unshaven and dishevelled.	[d] sh v / d sh v (grod|
He saw from the bristling sedge	s / (fr m th br stl ng) s (draws)
my playmate's handsome plumage.	m pl m / (ds) m pl m (draws)
She mode a tryst, kissed the kite	yst kissed / k (sain)
so dearly in the starlight.	s d ri / (n th) st[=d] ri (draws)
/ ***thought of only one thing :***	th / (f ni n) th (draws)
my plover lover leaving.	lover..lover / 1 v (sain)

Un autre jeune poète, Ceri Wyn Jones, a composé le texte suivant :[13]

What's engin when it's English?	Wh ts engl / wh (n) ts engl	(groes)
With rhyme and consonants		
[chiming in one	yme iming	(lusg)
internai entwining,	ing	
ail sounds and syllables sing	ls / (nd slb) 1 ssing	(draws)
a pattern worth repeating.	p t/ (w rth r) p t ing	(draws)

Logiquement la langue bretonne devrait se prêter bien à la cynghanedd, parce que la structure des deux langues est presque la même ;[14] et effectivement le vers traditionnel breton ressemble à la cynghanedd lusg. Comme c'est le seul type de vers, il s'est développé plusieurs sous-catégories (les rimes internes peuvent être triples au lieu de doubles par exemple). T. Gwynn Jones a écrit des poèmes bretons en cynghanedd, et en parle dans sa correspondance avec le poète Taldir (François Jaffrennou), qui l'encourageait et lui corrigeait son breton. Roparz Hemon a non seulement ranimé l'ancien système breton de rimes internes, mars il a aussi écrit sur la cynghanedd pour encourager les poètes bretons à en profiter. Mais aujourd'hui en breton, comme en anglais, ce sont pour la plupart des Gallois qui explorent de nouveaux

terrains : c’est une question d’exportation plus que d’importation. L’exception majeure est le poète anglais Gérard Manley Hopkins, qui avait développé un système qu’il appelait « sprung rhythm », utilisé pour la première fois dans ***The Wreck of the Deutschland.*** Hopkins parle de « certain chimes suggested by the Welsh poetry I had been reading (what they call cynghanedd) »,[15] ce sont justement les sons, « certain chimes », qu’il a empruntés, et non pas toutes les règles du système. En voici un exemple:[16]

The Windhover

To Christ our Lord

I**caught this moming **moming’s minion, kingdom of daylight’s dauphin,
*dapple-dawn-drawn **Falcon, in his riding***
*Of the rolling level **undemeath him steady air, and striding***
*High there, **how he rung upon the rein of a wimpling wing***
In** his ecstasy **! Then off, ojfforth on swing.
*As a skate’s heel sweeps **smooth on a bow-bend : the hurl and gliding***
*Rebuffed the big wind. **My heart in hiding***
*Stirred for **a** bird, - **the achieve of, the mastery of the thing !***

*Brute beauty and **valour and act, oh, air, pride, plume, here***
*Buckle **!** AND **the fire that breaks from thee then, a billion***
*Times told **lovelier, more dangerous. O my chevalier!***

No wonder of it : shéer plod makes plough down sillion
Shine, and blue-bleak embers, ah my deaf,
Fall, gall themselves, and gash gold-vermilion.

La chose la plus bizarre, et aussi la plus indéniable, c’est la renaissance actuelle de la cynghanedd. Abstraction faite des questions de qualité littéraire, personne ne peut nier le grand nombre de poètes, jeunes et vieux, qui composent exclusivement en cynghanedd aujourd’hui. Une revue, ***Barddas,*** fut fondée en 1976 avec pour unique but de protéger et de promouvoir la cynghanedd. On entend des concours de cynghanedd à la radio tous les dimanches, il y a des classes de cynghanedd même dans les villages les plus reculés, et jamais l’Eisteddfod national (la fête où l’on honore les bardes) n’a été aussi grand ni aussi suivi.

D’où vient cette renaissance ? Peut-être que sa popularité est due “ sa vieillesse, à sa différence, c’est-à-dire, en fin de compte, à son •ntraduisibilité 7 Je pense que les raisons de sa renaissance sont propres au Pays de Galles, à une littérature écrasée par son voisin monoglote.

même si certains Anglais se sont laissé charmer. C'est toute une tradition **fondée sur la non-séparabilité des lettres de leur** musique, où la contrainte **dépasse de loin le rôle d'ornement, où elle est** reconnue comme moteur[11]

NOTES

[1] *La Vieillesse d'Alexandre*, Paris, Maspéro, 1978 (repris en 1978 aux éd Ramsay).

[?] Voir article « Cynghanned » in *New Princeton Encyclopedia ofPoeiryand Poetics*, ouvrage dirigé par Alex Preminger et T.V.F. Brogan (Princeton, Princeton UP, 1993).

[3] Cf. « La Musique et les lettres », conférence donnée à Oxford le 1[er] mars 1894, et à Cambridge le lendemain. Publiée en 1895, la version remaniée et complétée de ce texte se trouve dans les *Œuvres complètes***,** Paris, Gallimard, 1945, p. 633-657.

[4] Par « Vieux Nord », on désigne les terres situées dans l'actuel Nord de l'Angleterre et le Sud de l'Écosse. A l'époque on y parlait le même gallois qu'au Pays de Galles.

[5] John Moms-Jones, *Cerdd Dafod,* Oxford, Clarendon Press, 1925.

[6] Thomas Pany, « Tw'f y Gynghanedd », in *Transactions of the Honourable Society of the Cymmrodorion***,** 1936, p. 143-160.

[7] Pour la traduction de certains termes, je me suis appuyée sur l'ouvrage de Joseph Loth, *Introduction au livre noir de Carmarthen et aux vieux poèmes gallois : La métrique galloise depuis les plus anciens textes jusqu 'à nos jours,* Paris, Ancienne librairie Thorin et fils, Albert Fontemoing, 1900-1901 (2 tomes). Ce livre, auquel il ne faut du reste pas trop se fier, a été violemment critiqué par Morris-Jones.

[1] Cf. Joseph Loth, o.c., tome 2, p. 72.

[9] Ce texte est de John Williams et a été composé | l'occasion de la naissance de Rhys Williams en 1997.

[10] R. Williams Parry, « Englynion coffa I Hedd wyn », in ***The Oxford Book*** *ofWelsh Verse,* ed. Thomas Parry, Oxford, Oxford UP, 1920, p. 442.

" Cf. Tony Conran, *Welsh Verse* ***:*** *translations* ***by*** *Tony Conran,* Brigend, Poetry Wales Press, 1986, p. 339.

[12] « My first lover was a plover », in *Ofn fy Het,* Llandybie, Cyhoeddaiadau Barddas, 1995, p. 44.

Mon premier amour fut un pluvier femelle
Belles choses que ses ailes.
Petits yeux, brillant dans la nuit
(ou plutôt au clair de lune).
Nous avons mangé des gâteaux au bord d'un lac.
Je lui ai caressé la crête et j'ai pleuré
toute la nuit. Puis le milan a crié.
Il était tout ébouriffé et mal rasé.
Penché sur une haie hirsute il regardait
Le beau plumage de ma copine.

Elle alla le rejoindre et l'embrassa
si doucement sous les étoiles.
Je ne pensais qu'à une chose :
que mon amour de pluvier s'en allait.

[11] Poème publié dans la revue Barddas, 236-7, 1996, p. 8.
Qu'est-ce qu'un *englyrt* quand c'est en anglais ?
Avec des rimes et des consonnes qui sonnent
dans un entrelacement interne,
tous les sons et toutes les syllabes chantent
une séquence qui mérite d'être répétée.

[14] Cf. Émile Amault, *L'ancien* ***vers breton : exposé sommaire, avec exemples,*** ***et*** *pièces en vers bretons anciens et* ***modernes,*** Paris, Champion, 1912.

[15] Lettre à R. Dicton, 5 oct. 1878, in Gérard Manley Hopkins, ***Poems and*** *prose* (ed. W.H. Gardner), Londres, Penguin, 1988, p. 188.

[16] *Poems and* ***prose,*** o.c., p. 30.

LE FAUCON

Au Christ Notre Seigneur

J'ai surpris ce matin le Mignon du matin, le Dauphin
Du royaume de lumière, le Faucon fasciné par l'aube pommelée, dans sa chevauchée
De l'air qui sous lui déroulait sa stable surface, et dans son parcours
Là-haut, comme il tournait sur la longe d'une aile qui palpitait
De son extase ! puis il partait et repartait virant de l'aile
Comme glisse, lisse, talon de patin dans l'arc d'une courbe ; l'élan, le vol plané
Repoussaient le vent violent. Mon cœur en sa cache
S'émut pour un oiseau - le fini, la maîtrise de la chose !

Beauté animale, et valeur et acte, oh ! air, fierté, panache, ici
Fondent ! Et la flamme qui alors jaillit de toi, est des billions
De fois plus belle, plus dangereuse, O mon chevalier !

Qui s'en étonnerait : la motte fendue fait au fond du sillon
Etinceler le soc, et les braises bleues-blêmes, ah, mon Amour,
Choient et, mises à vif, leurs blessures saignent or-vermillon.

Itraduction par Jean-Georges Ritz, Poèmes : Poems, ***Aubier-Montaigne, Paris.***
1980, p. 135)

| J'aimerais remercier John Williams d'avoir lu certaines parties de cet article.

David Bellos

LE DÉMON DE L'ANALOGIE

À propos du dernier ouvrage de Douglas R. Hofstadter,
Le Ton beau de Marot

L'auteur de Gôdel, Escher, Bach ***et des*** Thèmes métamagiques ***vient de publier un livre - qu 'il a lui-même interdit de traduction puisqu 'il le juge intraduisible - qui réfléchit sur la créativité de l'esprit humain à partir de quelque cent traductions différentes d'un poème de Clément Marot :*** Le Ton beau de Maroc ***Nous remercions les éditions HarperCollins (Basic Books) de nous avoir donné le droit de reproduire cinq de ces traductions. Le livre de Douglas Hofstadter est d'abord analysé par David Bellos, traducteur anglais de*** La vie mode d'emploi.__________

Disons tout de suite qu'il s'agit d'un magnifique livre-objet cartonné (623 grandes pages, avec des notes, un index plus que perecquien, une typographie soignée et inventive), un vrai festin de bibliophile que seul un grand éditeur américain pourrait s'offrir et nous offrir aujourd'hui. C'est aussi un livre magnifique par son contenu, un livre touffu, un peu fou, dont le fil narratif semble fait de digressions et de bifurcations les unes plus drôles que les autres, mais dont l'argument le plus visible (mais non 1 seul) est de montrer à quel point les théories actuelles de la traduction sont pauvres, alors que la pratique de la traduction est pleine à craquer de richesses intellectuelles, de créativité et de potentiel théorique.

La cible principale des critiques profondes et répétées de Douglas Hofstadter est ce que j'appelle les « théories en V » de la traduction. La traductologie « en V » prend comme axiome ou modèle l'idée que la pointe gauche du V représente le texte-source (ST) et la pointe droite le texte-cible (TT) ; la pointe en bas serait donc le « noyau sémantique » qui se trouve « élaboré » différemment par les deux branches, dont les pointes font surface en « anglais » et « français » (ou en « swahili » et « chinois ») respectivement. Selon ce modèle enfantin du langage et de l'esprit, l'activité de la traduction ne serait qu'un travail de « décodage » du ST en descendant le long de la branche gauche pour arriver au noyau réduit, que le traducteur « re-code » ensuite en l'habillant de la syntaxe et des lexèmes de la langue-cible. Malgré l'air de famille que cette caricature possède avec les célèbres Structures syntaxiques de 1957, ce modèle ne découle pas historiquement des travaux de Chomsky, et il faut savoir gré à Hofstadter de s'être abstenu d'ajouter aux foisonnantes polémiques contre le gnome du MIT, dont le nom figure encore moins fréquemment dans ce volume que celui de Jacques Tati (qui n'y figure qu'une fois). Car la pensée « en V » de la traduction, qui est largement partagée par ceux qui n'en font pas, est très proche de la façon dont on exploite thème et version dans l'enseignement des langues étrangères (vivantes ou anciennes). Par exemple, pour montrer votre maîtrise du latin, on vous demande en classe précisément de « déshabiller | une phrase (de nommer ses parties, et d'analyser en termes grammaticaux mécaniques son fonctionnement syntaxique), et puis de rechercher la signification des mots (dans votre mémoire ou bien dans le dictionnaire), et ensuite de « rhabiller » ce « fond » dans la syntaxe et le vocabulaire de votre idiome naturel. Selon cette traductologie à vocation pédagogique, la « langue » (latine, anglaise, etc.) est constituée par (A) une machine syntactique plus (B) un moteur de recherche et de substitution lexicale. A plus B s'appliquent en série ou simultanément à un « argument » qui serait le noyau sémantique ou plus simplement la « signification ». On pourrait appeler mécanique cette image fort répandue de la traduction, mais le terme est sans doute trop généreux : elle ressemble davantage à du meccano. Comme le meccano, elle peut vous aider à développer des aptitudes spécifiques (à visser des boulons, ou bien à ne pas oublier la morphologie du passé simple ou la position des adjectifs dans les phrases nominales) ; mais comme le meccano aussi, c'est une caricature ridicule qui vous empêche de voir comment fonctionnent les vraies machines, ou l'esprit humain.

En fait, dès l'acquisition d'une maîtrise un petit peu au-delà de l'élémentaire d'une langue seconde, personne ne traduit de cette façon

« meccano ». Les vrais traducteurs humains (nous parlerons plus bas des machines) se servent en fait d'une infinité de lactiques et de stratagèmes souvent d'une très grande subtilité, et qui entrent en jeu en parallèle les uns avec les autres, pour arriver (souvent très rapidement) à des «conformités de schéma» à différents niveaux et dans différentes dimensions des ST et TT, se pliant aux anisomorphismes des deux langues en question et exploitant du même coup leurs différents potentiels d'expression. (Le lecteur bilingue, s'il s'en trouve, aura déjà pu juger sur pièces si c'est à peu près cela que j'ai fait face à l'absence, dans le « moteur de recherche et substitution lexicale » dont je dispose, d'un hit pour « pattem-matching tricks ».) Malgré cette évidence, nous sommes loin d'avoir persuadé la vaste majorité de nos collègues non-traducteurs qu'il n'y a pas, au fond, quelque part, comme une « vérité » de la traduction et qui aurait la forme d'un V. Ce manquement, que Hofstadter nous aidera grandement à réparer, est la raison profonde des sornettes et bêtises dont sont parsemées la plupart des évaluations publiques des traductions, surtout littéraires.

Mais le but de Hofstadter n'est pas de nous faire rire devant les idées fausses des gens simples. Il s'attaque à des choses autrement plus sérieuses : car il veut montrer que toute une masse de gens réputés fort intelligents se sont comportés comme des enfants. Ces gourous indignes vont de l'arrogant anti-traducteur polyglotte qui paraît dans ce livre d'abord sous le nom de Marvin Validbook (auteur de nombreux best-sellers littéraires, dont par exemple ***Ape Flier)*** au philosophe de Berkeley, John Searle, mais il s'agit de façon encore plus pointue des équipes d'informaticiens fort bien rémunérés responsables de la grande escroquerie de la traduction automatique (MT). À partir d'une seule traduction, même pas très réussie, d'un seul petit poème — fort mignon - de Clément Maroc Hofstadter arrive à transformer l'immense machine intellectuelle et technique de la traduction automatique en billevesées et balivernes. C'est un exploit parmi les plus hauts, et je ne peux que dire au maître de Bloomington : chapeau !

Ce qui intéresse Hofstadter, c'est ce qui se passe vraiment lorsqu'on traduit, car son véritable sujet d'étude depuis plus de vingt ans est cette matière presque impensable, la « créativité humaine ». ***Le Ton beau de Marote***si donc une suite (surprenante, mais logique) des thèmes abordés dans les célèbres ***Gbdel, Escher, Bach*** et ***Metamagical Theinas,*** Mais attention : Hofstadter ne s'intéresse pas à la traduction parce qu'elle possède ou permet une «certaine marge de créativité » - le lot de consolation que même un Steiner distribue aux traducteurs II s'intéresse

à la traduction parce qu'il la situe au centre même de toute créativité humaine. Et le matériau de base de cette vaste enquête, à la fois exigeante et divertissante, du fonctionnement de l'esprit humain, est constitué par de vraies et de réelles traductions (la majorité des traductions vers l'anglais, ou vers l'anglo-saxon, jargon ou « medium » que les lecteurs de ***Formules*** devraient reconnaître assez rapidement. Voir plus bas).

La méthode de Hofstadter est toute de pratique, et c'est tout à son honneur. Il n'a cure des grands concepts ou des grands mots gréco-latins. Pour savoir ce que c'est que la traduction, il a envoyé à une petite centaine de ses amis et relations un court poème de Clément Marot, « Ma Mignonne », en demandant à ses destinataires plus ou moins brillants de lui fournir si bon leur semblait une traduction en anglais (selon leur jugement de ce qui constitue une traduction), mais en prêtant attention à sept « contraintes » qu'il énumère ainsi :

1 Le poème comporte 28 vers
2 Chaque vers a trois syllabes
3 L'accent tonique tombe sur la dernière syllabe[1]
4 Le poème est fait de couplets : AA BB...
5 Le poème est divisé en deux parties égales, dont la première utilise la forme vous et la seconde, la forme tu
6 Les vers 1 et 28 sont identiques
7 Le nom du poète figure explicitement dans le poème

Un bon nombre des gens sollicités ont joué le jeu, et voilà Hofstadter en possession d'un matériau formidable et précieux : créé à partir d'une sorte d'atelier d'écriture sous contrainte « distribuée », ce corpus de traductions strictement comparables (même texte, mêmes langues, même cahier des charges) va permettre à Hofstadter de poursuivre la nature de la traduction dans des recoins absolument fascinants. Soixante-douze des traductions de « Ma Mignonne » (dont bon nombre revues et fignolées par l'auteur) figurent dans ce livre, dans des « paquets » de pages à numérotation indépendante, avec en face de chaque exemple, une page de commentaire sur les circonstances pragmatiques de la traduction et, le cas échéant, des visées explicites du traducteur. Chaque «paquet» de « mignonnettes » sert de bouquet d'ouverture à l'un des seize grands chapitres du livre, qui prennent appui, parfois diagonalement et parfois en tangente périlleuse, sur les questions soulevées dans les exemples de son ouverture. Mais pourquoi donc, sc dit-on devant une idée aussi simple, n'y avais-je pas pensé moi-même ? Mais ce n'est pas pour rien que Hofstadter est devenu le spécialiste de la créativité î

Le point de départ de tout le travail orchestré par Hofstadter est que la signification **d'un** énoncé, et à plus forte raison d un poème, est inséparable de sa forme. Par forme, entendons non seulement les éléments phonologiques et prosodiques, mais aussi des aspects liés à la langue elle-même (par exemple, la transition du vous au tu dans le poème de Marot) ainsi que les références culturelles et des déictiques de spécification (telle l'insertion du prénom de Marot dans son poème). Ce sont ces éléments qui constituent le poème en tant que tel : et ils sont proprement intraduisibles selon le « modèle en V » du transfert du noyau sémantique d'une langue à une autre. Et pourtant, ils sont traduits, soixante-douze fois, de façons aussi variées qu'ingénieuses, dans les exemples qui nous rappellent en tête de chaque chapitre que la théorie doit toujours retrouver le sol ferme de la pratique. Mais alors, si le « décodage » et le « re-codage » sont des concepts parfaitement inadéquats pour expliquer ce qui se passe vraiment dans ces exemples (et dans bien d'autres que le lecteur ne peut guère s'empêcher d'écrire ou d'imaginer), alors, comment dire ce que fait un traducteur ?

Pour simplifier (car il faut toujours simplifier), la réponse de Hofstadter est ceci : le traducteur pense par analogie, et avance dans son travail par la recherche de « conformités vagues » — ce « pattem-matching » dont nous avons déjà une fois (ironie des ironies !) esquivé la traduction. Pattern signifie entre autres chose le patron d'une robe, le motif d'un papier peint, ou toute régularité de forme qui se répète, et parfois quelque chose qu'on aurait tendance à appeler une tendance ou bien (chez Wittgenstein) une ressemblance de famille. « Pattem-matching » est cette capacité qu'ont les humains de repérer une ressemblance analogique entre deux ou plusieurs pattems réalisés dans des médias différents : trivialement, lorsque les carreaux d'un plancher ressemblent aux cases d'un échiquier (célèbre exemple à trouver dans un autre grand livre de Marvin Validbook, ***La Défense Loujine)*** ou, moins trivialement, lorsque l'on remplace des rimes AA BB par d'autres rimes ayant la même régularité (dans la même ou dans une autre langue). Hofstadter tâche de cerner ce concept fondamental et pourtant diablement difficile à théoriser par des approches multiples et concrètes. Une grande partie d'un de ses chapitres, par exemple, est consacré aux blagues. Que disons-nous en vérité lorsque nous disons qu'une blague « ressemble à » une autre blague ? Y aurait-il en effet des « proto-blagues » abstraites et invariantes dont chaque réalisation - chaque « habillement » - serait une sorte de traduction? On peut imaginer par exemple que la blague qui suit possède un air de famille avec des centaines de blagues « analogues » :

> Texas-ranch joke
> A Texas cattle rancher was proudly driving a visiting sheep rancher from Idaho around his ranch in a jeep, and bragged : « Ah kin drahv due west ail day long, from sunrahz to sundown, and still not leave mah poroperty. »
> Unimpressed, the visitor replied : « Oh, yeah - I once had a jeep like that too. » (p. 192)

Traduction 1 :

> La Blague de l'agriculteur du Texas
> Dans sa jeep, un éleveur de bovins du Texas faisait visiter son ranch à un éleveur de moutons de l'État d'Idaho. Fier de son vaste domaine, le Texan se vantait : « Moi je peux conduire cette jeep vers l'ouest toute la journée, du lever jusqu'au coucher du soleil, sans arriver au bout de mon ranch. »
> Le visiteur ne se laissa pas impressionner. « Bien sûr », dit-il. « Dans le temps moi aussi j'avais un clou de ce genre ».

Traduction 2 :

> La Blague du viticulteur de Bergerac
> Un jour, un viticulteur de Bergerac accueillit dans son vignoble un confrère de Saint-Émilion. Fier de ses hectares s'étendant jusqu'aux rives de la Dordogne, il se vanta : « Tu sais, dans mon vieux Fordson, je mets une bonne heure pour arriver jusqu'aux dernières vignes d'en bas ».
> Le visiteur ne se laissa pas impressionner. « Ouais », dit-il. « Moi aussi, dans le temps, j'avais un tracteur de cet acabit. »

Mais quand on traduit ou transpose cette blague, qu'est-ce qui reste suffisamment stable pour que l'on reconnaisse toutes les traductions comme appartenant à la même famille? Le problème, c'est que toute tentative de description formelle de la structure de la blague en démolit l'humour-et une blague qui ne fait pas rire n'en est pas une. Le processus de transposition de cette blague-modèle est évidemment plus complexe que le simple « décodage » et « re-codage » d'un pattern. Ce qui se passe dans ces migrations est bien plus humain que mécanique.

Le Ton Beau de Marot est structuré comme un bazar aux ruelles sinueuses et aux étals plus intrigants les uns que les autres. Bien futé celui

qui ne perd pas de temps à autre son sens de l'orientation ou le droit fil d'un des arguments qui se chevauchent et s'enchevêtrent comme dans la célèbre tresse d'or. Il faut dire aussi que Hofstadter se complaît un peu trop dans ses dédales : les rubriques loufoques des chapitres sont davantage des devinettes que des repères utiles. Comment savoir - même quand on connaît assez bien l'anglais - de quoi il s'agit dans un chapitre intitulé « The Nimble Medium-Hopping of Evanescent Essences »? On y trouve en fait, et dans l'ordre : un essai d'imaginer quel serait le parcours du fou sur un échiquier dont la grille serait non pas carrée, mais hexagonale, ou encore triangulaire (le jeu s'appelant alors non pas « chess » mais « chesh » ou « chest ») ; la définition d'un « domaine » (medium) ; un exposé de la traduction d'un des poèmes en jargon de François Villon dans l'argot des filous de Londres du début du XIX[e] siècle ; des exemples de la traduction en allemand des comédies musicales de Broadway ; une rencontre avec Tom Lehrer, et la liste des éléments chimiques arrangée pour être chantée sur la mélodie de « A Model of a Modem Major-General » de Gilbert and Sullivan ; comment construire un idiome anglais qui serait dépourvu de tout sexisme ; comment « traduire » les grivoiseries en blagues sans allusion sexuelle ; et une étude assez détaillée des *Exercices de style* de Raymond Queneau, qui se termine sur un morceau de bravoure - un centième exercice « hexagonal » à la Hofstadter, c'est-à-dire, la transposition de l'anecdote de l'autobus S dans un monde constitué exclusivement par l'échiquier et les pions d'un jeu de chesh. A la fin de ce chapitre grisant, et même si ce n'est que pendant quelques instants, on peut en effet apprécier l'unité de principe de tous ces exemples pittoresques : tous proposent des cas-limites de l'analogie, de notre capacité de penser par analogie, et de construire des « domaines infléchis » dans lesquels le démon de l'analogie peut se déployer. Ce chapitre est en effet riche d'enseignements pour tous ceux qui s'intéressent à l'écriture sous contrainte : mais ce n'est que bien plus tard dans le livre que Hofstadter s'ouvre explicitement sur ces « essences évanescentes » qui, tel le fou sur la grille hexagonale, subsistent à travers les sauts (hops) adroits (nimble) d'un « domaine infléchi » (medium) à l'autre.

Les thèses de Hofstadter concernent l'activité de la traduction exclusivement en tant qu'exercice gratuit de l'intelligence et du sens esthétique. Il est parfaitement conscient de l'aspect social de la traduction - la volonté de mettre des textes à la disposition de ceux qui autrement ne les connaîtraient pas du tout - mais il le met de côté, se qualifiant de « traducteur égoïste », poussé par le seul désir de se mesurer contre des difficultés apparemment insolubles et qui, une fois résolues, lui procurent un plaisir qu'il qualifie d'esthétique. Il n'est pas certain que ce type (bien

réel) de satisfaction intellectuelle - le plaisir du casse-tcte cassé - corresponde tout à fait aux définitions traditionnelles de l'esthétique. Il est même permis de penser que ce type de plaisir, que procure tout aussi évidemment la lecture de textes oulipiens et/ou le genre d'exercice couramment proposé sur la Toile par la liste Oulipo. empêche dans une certaine mesure la lecture esthétique des grands textes de Queneau, de Perec, et d'autres auteurs « à contrainte ».

Tel un champion aux pieds ailés, Hofstadter se lance, dans plusieurs grands chapitres de son livre, dans des mêlées plutôt traditionnelles de la traductologie. Son « tackle » le plus long et le plus réussi laisse Vladimir Nabokov définitivement dans la boue. L'auteur de Lolita est en effet célèbre pour sa traduction anglaise de *l'Eugène Onegume* de Pouchkine, traduction en prose le plus insensément littérale, accompagnée de trois gros volumes de notes et d'appendices, et d'une polémique virulente contre toute tentative de représenter la poésie de Pouchkine en anglais. Selon Nabokov, la traduction ne peut être autre chose qu'une glose érudite, au prix de trahir un original qui (dans ce cas) a pour Nabokov un statut quasi-divin. Hofstadter montre à quel point Nabokov se trompe dans ses arguments, et à quel point les anathèmes que le romancier jette sur les autres traducteurs anglophones de la poésie russe sont injustifiés et mesquins. Hofstadter nous donne aussi de très bonnes pages consacrées à une comparaison de la version allemande (par Eugen Helmle)- et de la version anglaise (par Gilbert Adair) de *La Disparition* de Georges gérée La version Adatr soulève naturellement la question de la liberté du traducteur, et Hofstadter se demande et nous demande : comment situer la frontière entre traduction et transposition ? Comment séparer nettement transposition et imitation ? Car ce sont précisément les transitions fluides, les frontières mobiles, qui fascinent l'auteur, et pour une raison de taille dans son métier principal, c'est-à-dire dans le développement de l'intelligence artificielle : la capacité de reconnaître les transitions floues est une des conditions sine qua non de la simulation de l'intelligence humaine dans ses comportements les moins sophistiqués et quotidiens.

Le lipogramme en « e » est un bon exemple de ce que Hofstadter veut dire par « medium » (défini par nous plus haut par le terme « domaine infléchi ») et, comme tous les domaines présentés par Hofstadter dans cette longue série d'aventures sur les confins de l'esprit et du langage, le lipogramme inspire chez l'auteur l'appétit de l'exploit. Ainsi nous lisons (bien avant les pages consacrées aux traductions de Perec) un résumé de l'argument archi-connu de John Searle (la « Chambre Chinoise » ou, dans le jargon de campus de Hofstadter. « the Smo-Room Gedankcnexpcrimcnt ») un résumé, donc, en § anglo-saxon ». qui signifie

ici non la langue de Beowulf mais l'anglais sans e (vous voyez déjà que cela ne marche pas du tout en français : disons donc « English without es », qui dit aussi, très pertinemment, « l'anglais avec peine »). La fiction philosophique de Searle vise à nous persuader que même si un dispositif électronique devait donner toutes les apparences d'avoir réussi à l'épreuve de Turing,' il ne « pense » pas, parce que la pensée, en fin de compte, est une aptitude spécifique à l'être humain. Ce type d'argument circulaire et définitionnel (et en fait, je crois, tout argument fondé sur l'abstraction et la spéculation, non sur l'observation et la manipulation) irrite Hofstadter au plus haut point, et, dans sa réplique incandescente, il va presque jusqu'à accuser Searle d'un racisme anti-ordinateurs. Bien sûr, les ordinateurs sont faits de silicone, et les humains de carbone : mais pourquoi ce fait trivial doit-il signifier que les ordinateurs ne posséderont jamais une intelligence? Quel est l'élément spécifique à l'intelligence qui la limiterait aux particularités biologiques du cerveau de l'homo sapiens ? Hofstadter nous raconte qu'il abandonna la neurologie lorsqu'il se rendit compte il y a fort longtemps qu'elle serait tout aussi incapable d'éclairer le fonctionnement de l'intelligence que l'analyse chimique d'une puce serait incapable d'éclairer l'art de la programmation. Il continue d'ailleurs à tenir en grande admiration le programme SHRDLU de Terry Winograd, qui démontra, il y a un quart de siècle déjà, que dans un micro-domaine suffisamment restreint et correctement structuré, un programme récursif peut simuler « intelligence » et « référence » de façon fort convaincante. L'enjeu véritable des attaques répétées contre l'argument de Searle, c'est de défendre la recherche en intelligence artificielle ; ce n'est pas quelque chose qu'on penserait trouver dans un livre « à la louange de la musique des langues ». Mais ce sont justement les soixante-dix traductions de Marot faites par des humains qui constituent le défi pour l'intelligence artificielle : c'est ce type de créativité, de solutions par analogie, de « pensée en travers » qu'il va falloir « modeler » pour qu'une machine puisse simuler l'intelligence humaine, et non pas le modèle primitif et primaire de la traduction implicite dans la « chambre chinoise ». Et de toute évidence il faut commencer par abandonner toutes les prétendues acquisitions de la traduction automatique, Systran, Eurotra et tous les programmes similaires et dérivés. Les deux exemples de la traduction du poème de Marot par ordinateur sont à se tordre de rire : mais les commentaires de Hofstadter sur l'état présent de cette industrie pourraient inciter tout autant les larmes.

À travers les digressions et les bifurcations, les exemples et les arguments de Hofstadter se tressent en une affirmation profonde et éloquente de la possibilité et de la pratique de la communication entre les

humains. La traduction - l'ultime garantie de la signification d'un énoncé - peut donc servir non de cas limite, mais de cas typique, de modèle même, de la communication et donc de l'être-humain. Puisque dès le départ Hofstadter érige en axiome que tous les aspects d'un énoncé font partie de sa signification, cette affirmation est loin d'être triviale. Nous ne parlons pas ici de la communication, de ces soi-disant « noyaux sémantiques » mais du partage (imparfait, inégal, mais partage quand même) du « fruit entier ».

Encore plus frappant, dans un livre qui sort d'un atelier intellectuel équipé davantage en sciences naturelles et théoriques qu'en sciences humaines, c'est l'attention que porte Hofstadter à la nature de la communication qui a lieu par le moyen de l'art. Il insiste, surtout vers la fin de ce livre, sur le fait que dans l'expérience d'un poème (figure de toute œuvre d'art) nous apprenons dans une certaine mesure ce que cela veut dire d'être un autre ; et encore : dans l'expérience d'un poème (figure de toute œuvre d'art) nous devenons dans une certaine mesure cet autre. Nous voici donc assis sur une falaise familière dans l'enseignement et l'étude de la littérature : l'enrichissement de la personnalité par l'expérience indirecte et imaginaire, autrement dit, un humanisme qui, en France, semble plutôt ringard. De cette falaise, où je m'assois volontiers, Hofstadter nous invite à sauter avec lui dans un bleu spéculatif ou plus d'un hésitera à le suivre.

Reprenons l'argument en le simplifiant. Acceptons que le « pessimisme linguistique » d'un Paulhan n'est vraiment plus pertinent lorsqu'on a suivi dans Hofstadter les extraordinaires prouesses de communication par analogie dont les traducteurs sont capables. Acceptons aussi que tout énoncé formé selon des visées esthétiques rend présentes des expériences que nous n'avons jamais vécues par nous-mêmes. Maintenant, sautons. Selon Hofstadter, le « moi » qui est dans le monde est ainsi composé - en partie - d'expériences que je n'ai jamais vécues pour moi-même : le moi est partiellement un (des) autre(s). Exemple : vous et moi, nous avons tous les deux pris plaisir à un morceau de Bach (ou à un texte de Perec, ou à une chanson de Rodgers and Hammerstein) : une partie de ce qui est moi (l'expérience imaginaire procurée par ces œuvres d'art) est aussi une partie de vous. Trivialement on peut dire que des faits de cet ordre sont ce qui nous permet d'être copains. Mais on peut dire aussi - ou plutôt, Hofstadter l'affirme - que des faits de cet ordre rendent le « moi » un concept suffisamment flexible et techniquement flou pour offrir la possibilité qu'un dispositif électronique aura

peut-être un jour une chance d'avoir un « moi », une identité du même ordre qu'une identité humaine.

Un des grands plaisirs du livre de Hofstadter est le tableau qu'il peint d'un esprit qui peut aller d'un seul bond, tel un kangourou philosophique, d'évidences élémentaires jusqu'aux inventions imaginaires les plus bizarres (d'un bizarre toujours intelligent, même s'il est parfois un peu fou). Par exemple, pour traiter la question, bien connue de tous les cours de traduction, de la transposition culturelle (c'est-à-dire, comment définir les situations où il est et où il n'est pas approprié de représenter la « Gare Saint-Lazare » d'un texte français par un « Paddington Station » dans une traduction en anglais ou même en anglo-saxon), Hofstadter essaie de nous faire imaginer les problèmes de transposition entre une langue terrestre et le mode de communication des habitants d'une étoile à neutrons. Ces personnages auraient une réalisation physique de la taille de l'ongle du petit doigt d'un nouveau-né, et une espérance de vie de quelques deux secondes de notre temps terrestre. Six cent pages de gymnastique intellectuelle de cet acabit,[4] nous bercent de l'illusion que l'auteur possède un parachute pour assurer un retour en douceur sur le plancher des vaches, après chacune de ses excursions au-delà de la stratosphère du sens commun. Nous sommes donc naturellement enclins à le suivre lorsqu'il se lance dans des spéculations sur l'identité et l'avenir des ordinateurs à partir du promontoire constitué par l'argument résumé ci-dessus sur la fonction de communication des œuvres d'art. Mais en fait, il n'ouvre jamais son parachute dans ce saut, et c'est au lecteur de trouver le mot qu'il ne mentionne pas et qui est la « réponse » à toutes les questions posées à la traduction. Car ces « essences évanescentes » qui subsistent lorsqu'un texte, ou une idée, se trouvent transposés de façon créatrice par le travail analogique du cerveau, tout comme cette chose qu'à la fin un ordinateur pourrait en principe posséder, s'appellent et s'appelle « une âme ».

Trois autres aspects de ce livre doivent absolument être mentionnés. D'un intérêt fabuleux et d'une intelligence extraordinaire, *Le **Ton beau** de **Marot*** est pourtant très, très mal écrit. C'est de l'informel poussé jusqu'au débraillé. Hofstadter écrit comme s'il parlait, comme s'il bavardait avec son clavier, avec des jeux de mots lycéens par-ci, par-là, des clins d'œil aux copains et des références culturelles tellement codées que son texte est sans doute compréhensible à cent pour cent par le tout petit nombre de personnes de culture américaine bas de gamme qui possèdent aussi de très bonnes connaissances du français, de l'italien, et de la philosophie du langage... un nombre qui avoisine très probablement

l'unité. Hofstadter ne se gêne pas pour décrire son texte comme « sans doute le meilleur livre que j'écrirai » (p. xiii). ni pour le remplir d'anecdotes parfaitement plates et inintéressantes de sa vie personnelle (son expérience de la conduite automobile sur une autoroute bondée, son souvenir d'un repas dans un restaurant chinois de Trieste, et j'en passe). Tel une vedette de l'écran qui se promène dans Fifth Avenue habillée en manteau de fourrure toute mangée par des mites et chaussée de baskets d'occasion, le philosophe de Bloomington habille son intelligence formidable et son savoir fabuleux d'un style et d'un langage atrocement (mais peut-être sincèrement) prolo. Anglais d'Oxford, ayant un goût prononcé pour la clarté française et l'élégance britannique, je ne peux m'empêcher de penser que *Le Ton beau de Marot* serait un livre bien meilleur s'il avait seulement la moitié de sa longueur et un dixième de son informalité. Pourrais-je donc le traduire en un anglais plus sobre et plus snob, digne des pages du *Times Literary Supplément* ? Bien sûr. Mais il y aurait un prix à payer, et qui renvoie la balle à Hofstadter. Le rythme et le langage de ce compte-rendu, même en français, ressemble davantage au langage de Hofstadter que tout ce que j'ai écrit d'autre. Il m'a contaminé ! Ou, pour reprendre les termes du livre, une petite parcelle de « l'essence évanescente » du *Ton beau de Marot* a survécu à sa transposition et subsiste dans cette « représentation » du livre.

En fait, le « fruit entier » du livre de Hofstadter possède son unité propre et sa logique intérieure : il ne faut pas le prendre comme un essai | la française, mais comme un séminaire à l'américaine, c'est-à-dire comme une série de causeries. Mais *Le Ton Beau* est aussi un Tombeau : le jeu de mots est bien dans le goût du livre : et la jaquette illustrée - le poème de Marot inscrit sur une croix plantée dans un pré fleuri sous un ciel lugubre traverse d'un éclair - annonce le thème personnel de ce livre. Car toute cette longue promenade en traductologie est aussi - et cela est tout à fait étonnant, et aussi très émouvant - une élégie pour Carol, la femme de l'auteur, morte prématurément. Toute la discussion des frontières mobiles, tant des domaines linguistiques que des cultures et des « moi », n'est autre chose en fin de compte qu'une méditation amoureuse sur la communication intime entre deux êtres qui s'aiment et qui mettent leurs vies en commun. C'est par cet acte de deuil que Hofstadter arrive à souder la matière touffue et ramifiée de ce livre a l'apparence indisciplinée et à justifier ses aspects les moins faciles : car la voix que nous écoutons est vraiment celle de Doug, en conversation avec Carol, et qui trouve ou invente des raisons pour croire que peut-être, dans un sens ou un autre, elle est toujours là pour l'entendre. Elle est sûrement toujours là dans Doug. Et je dois dire qu'après une longue lecture de ce vaste travail.

Carol est maintenant, un tout petit peu, et comme l'aurait voulu son mari, « dans » moi. Si *Le Ton beau* avait été plus court, moins individuel, moins brillant et moins fou, l'hommage à Carol aurait pu sombrer dans le sentimentalisme et l'artificiel. Mais le « domaine » de Hofstadter et son message sont les parties inséparables du « fruit entier ».

Will you, Medium, take this message to be your poetically wedded partner ? I will. And will you, Message, take this medium to be your poetically wedded partner ? I will. It give me great joy to pronounce you, Message and Medium, to be a Poem. You may now kiss (557).

Princeton University

NOTES

(*) Douglas R. Hofstadter, *Le Ton beau de Marot. In Praise of the Music of Language*. New York, Basic Books, 1997. 632 pp. $30. ISBN 0 465 08643 8

[1] Le respect cette régularité de la langue française est non-trivial en anglais, qui possède un accent tonique mobile.

[2] Hofstadter relève une erreur chez Helmle, et suppose qu'elle doit son existence à ce seul « e » qui est censé se cacher quelque part dans *La Disparition*. Comme l'on sait, il n'y a pas de « e » dans le lipogramme de Perec ; mais il y peut-être une raison pour l'erreur de Helmle. Un des cauchemars que Perec a faits en 1969, et dont il a publié la transcription dans *La Boutique obscure* (1972), s'appelle « La Mort d'Helmle ». Dans ce rêve, l'écrivain trouve en effet un « e » dans son manuscrit, et le voit se proliférer à travers le texte comme un virus. Or, des extraits de *La Boutique obscure* comme de presque tous les textes de Perec furent diffusés sur la radio allemande, et « La Mort d'Helmle » fut entendu par bon nombre des amis du traducteur le 5 janvier 1975. Quelques-uns ont dû mal entendre, car dans les jours qui suivirent la femme de Helmle reçut des messages de condoléances... C'est de là, je crois, que vient cette rumeur irrépressible de l'e fantôme de *La Disparition* ; j'aimerais croire aussi que le e de trop dans *Anton Voyl's Fortgang* est une petite revanche du traducteur pour l'annonce prématurée de sa disparition.

[3] L'épreuve de Turing (inventée par le mathématicien britannique Alan Tunng) définit les conditions qu'une machine aurait à remplir pour être qualifiée strictement d'« intelligente ». L'épreuve de Turing est du même coup une expression théorique d'une conception spécifique de l'être-humain.

[4] Un exemple intrigant : comment dire « jazzercise » en araméen? (To jazzercise, c'est faire de l'entraînement en écoutant du jazz.) La réponse la plus évidente - dans quelles circonstances pourriez-vous avoir besoin de dire «jazzercise » en araméen ? - ne compte pas pour Hofstadter, puisque la pertinence réelle des problèmes de traduction ne le concerne pas du tout.

EXTRAITS DU TON BEAU DE MAROT

Clément Marot

\ une Damoyselle malade

Ma mignonne,
3e vous donne
Le bon jour ;
Le séjour
C'est prison.
Guérison
Recouvrez,
Puis ouvrez
Votre porte
Ht qu'on sorte
Virement,
Car Clément
Le vous mande.
Va, friande
De la bouche.
Qui se couche
En **danger**
Pour manger
Confitures ;
Si tu dures
Trop malade,
Couleur fade
Tu prendras
Et perdras
E' embonpoint.
Dieu te doint
Santé bonne,
Ma mignonne.

Douglas Hofstadter

To a Sick Damsel

My sweet,
1 bid you
A good day ;
The stay
Is prison.
Health
Recover,
Then open
Your door,
And go out
Quickly,
For Clément
Tells you to.
Go, indulger
Of thy mouth,
Lying abed
In danger,
Off to eat
Fruit préserves ;
If thou stay'st
Too sick,
Pale shade
Thou wilt acquire.
And wilt los
Thy plump form.
God grant thee
Good health,
My sweet.

David Moser

Honey Bun

Honey bun,
It’s no fun,
Sick in bed,
Eyes ail red.
What the hell !
Just get well !
Hit the floor !
Out the door !
(Clem, your beau,
Tells you so.)
Let’s go eat
Something sweet.
If you stay
Home ail day,
Sick in bed,
Halfway dead,
You’11 lose weight.
What a fate !
Sitting home
Ail alone,
Wan and pale,
Like in jail !
Heavens, dear !
I’m sincère,
On my knees :
Get well, please !
You’re the one,

Mélanie Mitchell

My Dear Sue

My dear Sue,
I bid you
A good day.
This home stay,
Your Bastille !
Darling, heal,
Tum the tide,
Then fling wide
Your closed door.
Out once more !
Quick : Descent
For Clement
Summons you.
Corne, dear, who
Loves sweet tastes,
Your mouth wastes
Twill risk meet.
Corne and eat
Jams so fine.
If you pine
And still ail,
Skin so pale
will be Sue’s.
You will lose
Your plump self.
God, good health
Give to you,

William Marotti

3-6-1-2

Hello to you,
From me outside;
You couldn't hide
And now you're stuck:
Such rotten luck!
Caught for your crime,
Now make good time
And get out fast;
The charge won't last.
You'll soon be free,
Because McFee
(He's the D.A.)
Thinks you're okay.
So take this cake
(Make no mistake,
It hides no file).
Awaiting trial,
Scarf down this food.
But don't act crude.
For if you get
Disgruntled, pet.
You'll stay in jail.
(Sorry 'bout bail.)
God grant you grace-
Dismiss your case,
You'll soon pull through,
3-6-1-2

Nancy Hofstadter

Hi Toots !

Hi Toots
Get well !
Hospital's prison
And prison's hell.
Get well,
Flee your cell.
(Clement's orders
In a nutshell.)
Go pig out.
Ope wide your mouth :
keep those sweetmeats
Goin' south !
Unless you're haie,
You'll tum pale,
Lose oo-la-la
That wiggles your tail.
God restore
Good health to you,
My little flower,
Mon petit chou.

Alain Chevrier

LA TRANSPOSITION D'UNE FORME FIXE EN UNE AUTRE : DU SONNET AU HAÏKU

les origines de l'haï-kaïsation chez Raymond Queneau

S'il est l'inventeur de nombreuses contraintes, Raymond Queneau est aussi un auteur qui a repris et transposé plusieurs techniques et procédés d'autres traditions et horizons littéraires. L'exemple des haikus indique à quel point ce type d'emprunts traverse et réorganise le système littéraire français tout entier.

La méthode critique ou la forme poétique que Raymond Queneau a proposée sous le nom d'« haï-kaïsation » nous paraît résulter de la confluence de deux sources : une singularité poétique ancienne, qui est à l'origine de la méthode, et la forme exotique bien connue, qui est a l'origine de son nom. Nous les présenterons successivement d'un point de vue historique, et les mettrons en rapport avec quelques formes voisines ou apparentées.

Les origines de la méthode : un sonnet en bouts-rimés

Dans les *Amusemens philologiques ou variétés en tous genres* **de** Gabnel Peignot, on trouve au chapitre « Des bouts-rimés » un **exemple** singulier de sa « poétique curieuse » :

> Voici un sonnet en bouts-rimés qui mérite d'autant plus de figurer ici, que les mots donnés, lus du haut en bas, forment un sens différent du sujet qui a rapport aux lois du sonnet.
>
> Veux-tu savoir les lois du sonnet ? Les *voilà :*
> Il célèbre un héros ou bien une *Isabelle.*
> Deux quatrains, deux tercets ; qu'on se repose *là* **,**
> Que le sujet soit un, que la rime soit *belle*
>
> Il faut dès ce début qu'il attache *déjà.*
> Et que jusqu'à la fin le génie *étincelle ;*
> Que tout **y** soit raison ; jadis on s'en pas *sa ;*
> Mais Phébus le chérit, ainsi que sa *prunelle.*
>
> Partout dans un beau choix que la nature s' *offre ;*
> Que jamais un mot bas, tel que cuisine ou *coffre.*
> N'avilisse le vers majestueux et *plein.*
>
> Le lecteur chaste y veut une muse *pucelle.*
> Afin qu'aux derniers vers brille un éclat *soudain.*
> Sans ce vain jeu de mots où le bon sens *chancelle.'*

La singularité ne tient pas en que ce sonnet décrive sa propre règle d'engendrement : il en existe de nombreux exemples dans les domaines espagnol et français.[2] Elle tient en ce qu'il y a un poème caché dans le poème,[3] qu'on devine comme « la figure dans la carpette », pour reprendre l'expression d'Henry James. Les rimes ayant un sens suivi, on peut lire en effet, de haut en bas, un petit poème polisson, où il est question de la séduction d'une vénus peut-être virginale mais en tout cas vénale : « Voilà Isabelle la belle, etc. »

Ce sens suivi des rimes est exceptionnel dans les bouts-rimés. Il ne nous a jamais été donné d'en rencontrer d'autre exemple.

Certes, étant donné les mots imposés pour composer un bouts-nmés, la tendance immédiate est de ranger ces mots dans un même champ sémantique, de les orienter dans la même direction, pour « faire sens ».

Prenons par exemple le recueil qui témoigne, au milan du Grand Siècle, de la première vague de cette mode dans la société de cour, et qui rassemble les bouts-rimés de Boisrobert. Benserade, Tristan, Sarasin ***et*** *alii.* Le sonnet « Pour Madame de Maintenon » est composé sur les rimes suivantes : *Yeux, belle,* ***cruelle, dieux, lieux, fidèle, elle, mieux, grille, brille,*** *bouche, touche,* ***superflus***.[4] Ces mots sont vagues et peuvent relever sans

problème du même champ sémantique. Composer un poème à partir d'eux est donc infiniment plus facile que de le faire à partir de ceux qu'on peut lire sur la page controlatérale : *hallebarde, bourru, hagarde, parcouru, bombarde, dru, Hasarde, féru, dariolette, violete, croc, article, besicle, froc,* lesquels ont donné lieu à un sonnet intitulé « Le Teton ». Comment en effet ne pas tomber dans le genre burlesque avec de telles rimes !

L'excellent poète Jean-François Sarasin s'était élevé à l'époque contre les contorsions qu'impliquaient ces jeux futiles, dans un poème dédié au Prince de Conti, en quatre chants, sur « Dulot Vaincu, ou la défaite des bouts-rimez » (L'abbé Dulot passe pour l'inventeur du genre.)[5] Après avoir montré son savoir-faire dans un sonnet sur les rimes imposées *chicane, capot, pot, soutane, diaphane, tripot, Chabot, profane,* etc., Sarasin avait fait entrer ces mots comme autant de soldats dans une bataille contre les « Bons Vers », que menaçaient la nouvelle mode des bouts-rimés.

Et l'on connaît le point de vue de Molière, qui a réussi à glisser son point de vue dans ceux qui lui avait été commandés « Sur le Bel Air » :

> Je hais des bouts rimés le puéril... fatras,
> Et tiens qu'il vaudrait mieux filer une... quenouille.[6]

Queneau - de fil en aiguille, nous en arrivons à lui - n'était pas un poète ou un théoricien à s'intéresser aux bouts-rimés en tant que tels, comme l'avait fait, quelque temps auparavant, un poète et théoricien aimable comme Tristan Derême.[7] Mais tout se passe comme s'il généralisait ce cas particulier des rimes formant un sens suivi, et l'appliquait aux poèmes tout faits de la grande tradition. Dans un exposé fait au Séminaire de Linguistique quantitative de J. Favard en janvier 1964, il rapporte les travaux expérimentaux de l'Ouvroir de Littérature Potentielle. Il commence par une partie historique, où il s'agit de revisiter des structures déjà décrites, comme le lipogramme. Il cite à l'occasion de cette contrainte la « poétique curieuse » de Gabriel Peignot, extraite de ses *Amusements Philosophiques ou variétés en tous genres*. Puis il parle des formes fixes (surtout la sextine), et enfin aborde trois méthodes nouvelles, au premier rang desquelles l'étude de « La redondance chez Mallarmé ».

Il l'applique à deux exemples puisés chez le Maître, le sonnet du Cygne et le sonnet en *-yx,* ainsi qu'au *Songe d'Athalie.* Remarquons que le sonnet en -yx (et en *-or),* pour splendide qu'il soit, est très proche du bouts-rimés, sur des rimes rarissimes et selon un système d'alternance des genres particulier.*

Non seulement Queneau a cité la « Poétique curieuse » de Peignot dans l'exposé de 1964 où il mentionne pour la première fois l'haï-kaïsation. mais sa dernière phrase est un rappel des bouts-rimés, même s'il y tient un raisonnement inverse de celui de Peignot avec son curieux sonnet : « On remarquera que, si l'haï-kaïsation est une restriction, l'extension du "haï-kaï" n'est autre chose que le bout-rimé. »[9]

On l'aura compris : on ne saurait voir dans ce sonnet qu'un plagiat par anticipation de Gabriel Peignot, et non une réminiscence, consciente ou inconsciente, du fondateur de l'Oulipo.

Refoulements et dénégations d'ordre formel

Lors de la Séance du 13 février 1961, Queneau passe en revue le début des rubriques de la *Poétique curieuse* de Brunet. Or cet ouvrage, que citeront ultérieurement d'autres oulipiens avec vénération, n'existe pas. Les rubriques que cite Queneau sont en fait celles de la « Petite poétique curieuse et amusante, Renfermant des Notices sur les vers singuliers, bizarres, et d'une exécution difficile dans les langues latine et française » inaugurant les *Amusemens philologiques ou variétés en tous genres* de Gabriel Peignot.[10] Il suffit de jeter un coup d'œil dans le catalogue de la Bibliothèque Nationale : « Philomneste (G.P.) » est le pseudonyme de Gabriel Peignot, tandis que « Philomneste Junior » est le pseudonyme de Pierre-Gustave ou plus simplement Gustave Brunet." Cette confusion, que ne semble pas avoir été relevée, ne peut être le fait que de Queneau lui-même : le pilier de la « BN » qu'il fut a attribué au second le livre du premier. Cette erreur est compréhensible : tous les deux étaient des polygraphes et des érudits amateurs de singularités.

Gustave Brunet est un auteur considérable dans le domaine de la bibliographie et de la bibliologie (il compléta le fameux *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* de Jacques-Charles Brunet), voire de la bibliomanie (ce pour quoi il adopta le pseudonyme de Philomneste *Junior).* Queneau n'a pu qu'être fasciné par ses ouvrages sur les curiosités anonymes, sur les bibliothèques imaginaires, et surtout sur les fous littéraires !

Dans les rubriques qu'il passe en revue pour noter leur réhabilitation éventuelle, Queneau met en face d'*Acrostiches* ou d'*Anagrammes :* « douteux », et il ne met rien en face de *Bouts rimés.*

Ce n'est plus un déplacement, comme pour le nom de l'auteur, c'est un refoulement massif : dans la rubrique « Bouts rimés » du Peignot,

les rimes isolées par un blanc et par leur mise en italiques accrochent l'œil sur pas moins de dix pages.

Ce refoulement s'accompagne d'une autre dénégation. Queneau avait publié en 1961 le recueil *Les cents mille milliards de poèmes,* dont le caractère le plus saillant était qu'il relançait la « littérature combinatoire », avec une touche mathématique et moderne. C'est cet aspect que souligne la postface de François Le Lionnais, sur la « littérature expérimentale » qu'ils venaient de fonder en ce début des année 60. Queneau ne traite que de l'aspect combinatoire dans ses *Entretiens* avec Georges Charbonnier (1962), et il dénie en passant un rapprochement avec les bouts-rimés (mais c'est qu'il y pense !) : « Ce sont des sonnets qui sont tous faits sur les mêmes rimes, pas sur les même mots ; ce ne sont pas des bouts-rimés. »[12] Or la parution des dix sonnets générateurs dans l'édition de la Pléiade, révèle le fonds du recueil, montre le bien-fondé de leur rapprochement avec la forme « série de sonnets en bouts-rimés » : on peut considérer ces dix sonnets comme en étant une forme atténuée, avec les même rimes (poèmes isorimes) et non les mêmes mots à la rime.

La rubrique suivante du Peignot, *Vers brisés,* s'attire une dénégation, suivie d'un repentir « non (voir, cependant, poèmes de 'phane' armé) ». Or le poème d'Octavien de Saint-Gelais « De cœur parfait chassez toute douleur... » (qui sera repris, *via* Richelet, dans le traité de Banville au titre des « vieilles rimes ») pouvait montrer avec évidence une forme de poème dans le poème :

De cœur parfait	Chassez toute douleur.
Soiez soigneux ;	N'usez de nulle feinte,
Sans vilain fait,	Entretenez douceur.
Vaillant et preux.	Abandonnez la crainte.
Par bon effet,	Montrez votre valeur.
Soiez joieux,	Et bannissez la plainte.[13]

Enfin il est curieux de noter que le nom de Tristan Derême, auteur néoclassique et « fantaisiste », fut révoqué aussitôt qu'évoqué lors de cette même séance consacrée à l'examen des contraintes anciennes :

> A propos de Tristan Derême (venu, on ne sait comment, dans la conversation), Raymond Queneau déclara :
> — Rien ne s'appelle rien : c'est là où nous voulons en venir.[14]

Ce nom est venu parce qu'ils avaient prononcé celui de Toulet 1 et parce que Derême est aussi un explorateur de contraintes passées et un découvreur de contraintes nouvelles.

On ne sait comment qualifier ce mécanisme de défense vis à vis d'un « précurseur » immédiat (refoulement, rejet, scotomisation, forclusion ?), qui relève de l'« angoisse de l'influence » en histoire littéraire.[15]

D'ailleurs on aura un signe du retour du refoulé peu après : Latis prononcera le nom tabou pour signaler que Derême a composé des centons.[16]

Derême a en fait exploré bien d'autres contraintes et singularités de la versification classique, dont certaines recoupent celles de l'Oulipo. C'est justement à ce titre, nous semble-t-il, que son œuvre de critique poétique amusante mériterait d'être reconsidérée, au delà de sa mièvrerie datée.

Les origines du nom exotique de la méthode

Queneau baptise sa méthode d'après le haï-kaï (actuellement orthographié *haïku, hokku).*

L'introduction de ce type de poème japonais dans la littérature française a été fort tardive (comparée à celle des tankas),[17] mais elle a eu une certaine influence, même si on ne peut la comparer à celle qu'elle a exercée dans la poésie anglaise et américaine.

Le livre qui les a fait connaître est celui de Paul-Louis Couchoud, *Sages et Poètes d'Asie,* paru en 1916, et écrit à la suite d'un séjour au Japon. Cet ouvrage se divise en quatre parties : « L'atmosphère japonaise », « Les épigrammes lyriques du Japon », | Le Japon aux armes » (un fragment de son journal décrivant les premiers mois de la guerre russo-japonaise en 1904), et une étude sur Confucius.

Paul-Louis Couchoud a retenu le terme de *haïkaï* d'après l'introducteur en Europe de cette forme, Basil Hall Chamberlain, et sa comparaison avec des « épigrammes lyriques », et Michel Revon dans son *Anthologie de la littérature japonaise* (1910) a suivi Paul-Louis Couchoud.[18]

Lejeune Queneau, passionné de littérature et de religions extrême-orientales, a lu le livre de Couchoud en juillet 1921, comme en fait foi la liste de ses lectures de l'année,[1'*] qu'il prolonge en s'imprégnant de livres de Lafcadio Hearn *(Le Japon inconnu,* etc.), entre deux ouvrages sur Confucius et Mencius, et sur les textes sacrés de l'Inde.

Pour Couchoud, la brièveté et la puissance de suggestion sont les deux caractères de ces poèmes. Et d'emblée il se réfère à Mallarmé : « Leur intérêt est de fournir l'exemple achevé de la poésie discontinue vers quoi tend tout poète japonais, peut-être tout poète asiatique. Stéphane Mallarmé dénonçait l'éloquence qui a envahi chez nous le lyrisme ». Pour Mallarmé, la poésie s'était fourvoyée depuis « la grande déviation homérique », et il aurait voulu remonter à l'« orphisme ». L'auteur cite le passage où le poète se décrit en « Chinois au cœur limpide et fin » peignant sur porcelaine.

Il poursuit : « Les mots sont l'obstacle. La chaîne des mots introduit un ordre élémentaire qui est déjà un artifice. C'est pourquoi la poésie japonaise a fini par se rédimer à dix-sept syllabes. Tel est le cas limite qui intéressera peut-être ceux qui ont médité sur l'essence de la poésie. »[20]

Par leur « concentration », leur « concision ailée », Paul-Louis Couchoud (né en 1879) rapproche ces poèmes des épigrammes de l'« *Anthologie* » grecque. (Il publiera d'ailleurs en 1918 un livre : *Cent épigrammes grecques,* qu'il a traduites avec René Maublanc.) Les poèmes les plus courts de Verlaine, ou telle description de Jules Renard, lui paraissent des équivalents français des *haïkaï* (c'est ainsi qu'il orthographie le pluriel).

Il donne *in fine* des exemples de son cru, et d'un de ses amis, Julien Vocance, inspirés par l'actualité guerrière (c'est la guerre de 14).

Est-ce sous l'influence de ce livre que Raymond Queneau a écrit la demi-douzaine de poèmes révélés par l'édition de la Pléiade, avec ce commentaire en note : « L'organisation en trois vers de chacun des éléments du poème évoque l'art du *haïku* » ?[22]

Les poèmes de Queneau ne furent pas publiés, et il n'y a pas lieu de le regretter, car son instantané sur la grenouille paraît bien pâlot à côté du modèle de Bashô :

> Le long du buis
> sombre
> saute une grenouille[2]-'

Claude Debon précise que ces poèmes appartiennent à un cahier où le premier poème porte la date octobre 1919 et février 1920.

Le déclenchement de ces poèmes provient peut-être d'une autre lecture, contemporaine. En effet, en 1920, un ensemble de « *Haï-kaïs* **»,** par dix auteurs français, fut publié dans le numéro de la *N.R.F* de septembre 1920 Parmi ces « dix faiseurs de haï-kaïs », on note en tête

Paul-Louis Couchoud, dont est cité *Sages et poètes d'Asie* ; le jeune Paul Éluard, qui donne onze pièces, dont les seuls qui suivent le schéma syllabique originel ; René Maublanc, déjà rencontré, et qui persévérera dans le genre, de même que Jean Breton (pseudonyme de Célestin Bouglé, le grand sociologue !) ; Pierre Albert-Birot, qui avait déjà publié en 1917 les *Trente et un poèmes de poche;* et en a donné d'autres en 1921 i| Henri Lefebvre (le futur philosophe marxiste), qui n'en a écrit qu'un, *etc.*

Cet ensemble était préfacé par Jean Paulhan, lequel, orientaliste et théoricien du langage, avait traduit un autre genre de poèmes courts exotiques (les hain-tenys merinas), et fait paraître dans la même revue des «poèmes chinois » peu de temps auparavant (mai 1920). Lui aussi fait de cet art bref un antidote à l'éloquence :

> Les haï-kaïs sont des poèmes japonais de trois vers ; le premier
> vers a cinq pieds *[sic]*, le second sept, le troisième cinq.
> Il est difficile d'écrire plus court ; l'on dira : moins oratoire.-[5]

On peut penser que du livre de Paul-Louis Couchoud, et de la préface de Jean Paulhan (devenu depuis son frère ennemi chez l'éditeur de la rue Sébastien-Bottin), Raymond Queneau a retenu la faculté de « faire court », d'éliminer l'aspect « oratoire » assimilé à du superfétatoire. Chez Paul-Louis Couchoud, ce type de poème était décrit comme un « poème-nain 1 et un « cas limite », et déjà le nom de Mallarmé lui était associé...

Bien plus tard, en 1947, Raymond Queneau donnera un poème intitulé *Hai Kai* dans ses *Exercices de style :*

> L'S est-ce
> long cou marche pieds
> cris et retraite
>
> gare et bouton
> rencontre[26]

Soit un condensé de l'anecdote prise pour thème. Remarquons que ce texte de cinq vers comporte les 17 syllabes (5 + 7 + 5 1 17) du poème japonais. Il sera supprimé de la version définitive, où un *Tanka* en bonne et due forme subsistera comme témoin de son intérêt pour la poésie japonaise.[27]

Quelques formes connexes

Allons plus loin dans l'analogie. Pouvons-nous conjecturer que Queneau était sensible à la lecture et à l'écriture verticale, autre trait des poèmes chinois ou japonais ? N'avait-il pas osé dans son « Art poétique » ce genre de vers libres, qui pousse à la limite l'art de revenir à la ligne :

> sur un sujet
> qui
> en
> vaut
> bien
> un autre.[2*]

La seule différence est que dans l'haï-kaïsation, les « vers-mots » (on nous passera cet à-peu-près digne de l'almanach du même nom) sont rimés de surcroît, et des plus classiquement, mais ce n'est pas le fait de l'opérateur.

Dans les *Exercices de style*, on notera que les « vers libres » relèvent de ce type caricatural.[29]

Le même mode de lecture verticale est exigé par certains genres dans la poésie française, où un fragment de la chaîne syntagmatique est en quelque sorte « paradigmatisé » :

1) L'acrostiche, le plus souvent en début, mais aussi au milieu, ou en fin de vers, où l'on lit les lettres d'un nom propre de haut en bas.

2) Les « rimes à la mode de Neuf-Germain » (du nom de ce « poète hétéroclite w),[30] où on lit en fin de vers les syllabes successives issues de la décomposition d'un nom propre. Donnons en exemple une des sept strophes des « Vers à la manière de Neuf-Germain, sur la prise de Philisbourg » (1688), de La Fontaine :

> Va chez le turc et le *sophi,*
> Muse, et dis, de Tyr à Ca*lis.*
> Que, malgré la ligue d'Augs*bourg.*
> Monseigneur a pris PHILISBOURG.[31] •

Contemporain de la vogue des bouts-rimés, c'est un procédé qui se trouve en fait déjà chez Jean Molinet.

3) À un degré de complexité bien plus élevé, la forme appelée « rime brisée » dans le traité de Pierre Richelet, où une strophe peut se scinder en deux ou même trois colonnes, qui forment chacune des vers

et des strophes de sens autonome. C'est le cas des rondeaux à lecture multiple des grands rhétoriqueurs, avec l'exemple topique d'Octavien de Saint-Gelais cité plus haut. C'est le cas surtout de divers sonnets dits « *à tranches* », dont un de Laugier de Porchères divisé en quatre colonnes !||

L'haï-kaïsation constitue un cas limite de cette « rime brisée », en ce sens qu'elle ne porte que sur la colonne de gauche réduite aux mots mis à la rime.

On a une confirmation de l'intérêt de Queneau pour la lecture verticale dans son exposé de 1964 sur la littérature potentielle. A propos du sonnet, il précise en jouant sur les mots : « Oui, le sonnet n'est pas nécessairement alexandrin, il peut être monosyllabique. Dans ce cas, l'un de nous a découvert qu'il peut être dit asiate, puisqu'il se lit de haut en bas comme le chinois jusqu'à nouvel ordre. »[33]

Lors de ce même exposé, il présente le pantoum comme un poème qui juxtapose deux sens parallèles et différents, qui courent dans les deux premiers vers et dans les deux derniers vers de chaque quatrain. C'est une règle de Banville exposée dans son traité, mais ce n'est qu'un trait contingent des pantoums réalisés. Cette coexistence de sens se rapproche de la rime brisée et de la haï-kaïsation.

Queneau reprend l'haï-kaïsation au chapitre des « manipulations lexicographiques » dans le volume de présentation des travaux de l'Oulipo (1973), pour étudier « la redondance chez Phane Armé ».[34]

On comprend dès le titre qu'il s'agit d'éliminer les éléments superfétatoires. (Jacques Jouet a signalé que le nom de *Stèphe* dans *Les fleurs bleues* était déjà une allusion à Mallarmé.)[35]

Rappelons que la « redondance » était une notion-carrefour issue de la très scientifique théorie de l'information, et utilisée par une linguistique quantitative en pleine expansion dans ces années-là.

Il applique sa méthode à un corpus de huit sonnets de Mallarmé. Il faut dire qu'avec cet auteur, il joue sur du velours : c'est un Parnassien orfèvre de la rime riche, et non un de ces versificateurs classico-romantiques usant de rimes pauvres et passe-partout, avec lesquelles ont peut étirer une ode à la longueur voulue.

Queneau avait encore souligné la densité des fins de vers de Mallarmé lors d'une séance de l'Oulipo, à propos de l'« Oulipotage » (la méthode R+3), au début des années soixante.[36]

En insistant sur les rimes qui résument le poème, il laisse entendre que tout ce qui précède la rime - le reste du vers, soit sa presque totalité

- n'est que redondance ! Voilà de quoi décourager tous les efforts des artisans du vers.

Il se donne des facilités pour faire un poème à partir des bouts rimés qui restent de l'ancien : les « sections rimantes » ne sont pas nécessairement réduites à un seul mot, les strophes sont redécoupées, et une ponctuation nouvelle aide à orienter le sens.

Dans le même ouvrage, il est suivi par Latis, qui a appliqué récursivement la méthode à certaines productions de son découvreur, ainsi que par Jean Lescure, qui s'est tourné vers les hymnes de Racine. De façon plus originale, Marcel Benabou a décrit le double haï-kaï, où le prélèvement porte à la fois sur le début et sur la fin du vers, et il cite à cette occasion, d'après un roman de Jean Grenier, une version concentrée d'un sonnet de du Bellay, dont voici le premier quatrain ;

Heureux qui fit un beau voyage,
Heureux qui conquit la toison,
Et puis, plein d'usage et raison,
Revint chez lui finir son âge.[37]

Il est tout à fait légitime de rapprocher l'haï-kaïsation de Queneau de cette « contraction de texte » que Derême à présentée dans son article « Art dangereux de composer des vers ».[38]

Derême avait aussi proposé l'inverse : l'ampliation d'un vers court, son expansion. Il l'a mise en pratique aux dépens de Théophile Gautier, moyennant force chevilles :

Tandis qu'autour de nous à leurs œuvres perverses
Les hommes se dédient et courent haletants, [...]

La contraction de texte est un exercice scolaire stimulant, quoique très discutable dans son application à la poésie. Valéry a même dit : « Or est poème ce qui ne se peut résumer. On ne résume pas une mélodie >>.[39] La formule Derême a d'ailleurs quelque chose de moins « extrême » que la formule Queneau...

Derême est même allé plus loin dans l'art de raccourcir ces quatorze vers :

Heureux qui loin voyagea
Plus heureux qui ne bougea

Mais il s'agit ici plutôt d'une contrainte « sémantique», qui sort du cadre de cette étude (et qui vient d'être illustrée par Jacques Jouet d'après les *Fables* de La Fontaine.)[41]

On a vu que de la forme japonaise importée, les poètes français du début de ce siècle n'avaient retenu, au point de vue formel, qu'un poème condensé en trois lignes inégales.[42]

C'est encore en ce sens de « court poème » que François Le Lionnais a baptisé le texte issu d'un prélèvement sur l'intersection entre deux poèmes voisins de Corneille et de Brébeuf, dans le premier volume des travaux de l'Oulipo (1973) : son « poème booléen | comporte trois lignes de 5 syllabes chacune.[43]

En inversant la méthode de Queneau, Noël Arnaud n'a donné que les rimes de son poème intitulé *Algolipo,* au bout de lignes d'x comme le fameux pseudo-sonnet de Georges Fourest, et avec des notes comme ce dernier : au lecteur de compléter ce poème conceptuel et mystificateur.[44]

Le problème de la réception du haï-kaï en rapport avec le passage du vers rimé au vers libre sort du cadre de cette étude. Ce n'est que depuis peu que les contraintes syllabiques (5-7-5) de cette forme ont été prises en compte, c'est le cas de le dire, par certains créateurs, comme Jacques Roubaud, qui s'était immergé dans la langue et la poésie japonaise. Certains traducteurs français ont suivi cette tendance, d'origine anglo-saxonne.[45]

Dans un numéro de *Change* sur la traduction (juin 1974), Roubaud a en outre proposé un prélèvement qui est une autre forme d'« haï-kaïsation ». Voici le premier exemple de sa « traduction » en trois haï-kaï du poème de Verlaine sur le pauvre Gaspard :

je suis venu calme
riche de mes seuls yeux vers
les hommes les villes[4"]

Dans son « *Autobiographie* » poétique (1977), Roubaud a également donné trois exemples sous le titre « Laser nerfs : trois haikus ».[47] Ces poèmes sont des prélèvements issus des premières pages du *Pèse-nerfs* d'Antonin Artaud. L'un de leurs traits les plus apparents est qu'ils tiennent compte du nombre de syllabes, alors que le prélèvement de Queneau portait sur le mot ou les mots à la rime. Ils correspondent à une autre conception de la poésie (la poésie syllabique) que celle, très banvillesque, où la rime était l'essentiel du vers.

C'est à juste titre que Marcel Benabou a placé la haïkaïsation de Queneau dans son tableau périodique (1983) à l'intersection de la colonne *prélèvement* et de la rangée *mot.*[**]

Conclusion

On peut conjecturer que le haï-kaï, prototype du poème court, est revenu à l'esprit de Queneau en même temps qu'il découvrait un mode particulier de lecture dans l'ouvrage de Gabriel Peignot : il a alors donné son nom à la méthode qu'il en a déduite, et à la forme poétique courte qui en résulte (soit les deux sens du mot *formule...)*.

Queneau a vécu les deux vagues que la France a connues en matière de haï-kai. qu'Étiemble périodise de 1900 à 1925 et de 1950 à 1974, et dont témoignent respectivement les numéros spéciaux de la *Nouvelle Revue Française* en 1920, puis des *Cahiers du Sud* en 1951. (Ce mauvais esprit attribue le « trou » entre les deux à l'influence inhibitrice du Surréalisme.)[49]

Ces sources relevant de la tradition littéraire ne sont pas les seules. Et il en est qui appartiennent au champ scientifique, comme la théorie de l'information, le prélèvement des éléments d'un ensemble... Mais elles nous paraissent avoir été les plus déterminantes.

Nous avons en outre mis en évidence les refoulements de Queneau à l'égard de ses sources, qu'il a voulu maintenir sous le boisseau. Mais qu'on ne voie pas dans dans nos rappels et nos dévoilements une intention déceptive.

Comme dans toute psychologie de l'invention, toute logique de la découverte, le rapprochement de réalités éloignées n'a été fécond que parce qu'il s'était produit sur un terrain préparé : un esprit mariant science et poésie, encyclopédisme et humour. La nouveauté et l'originalité de la méthode ou de la forme appartiennent bien à son « inventeur ».

NOTES

[1] G. P. Philomneste [Gabriel Peignot], *Amusemens philologiques ou variétés en tous genres* [2[e] éd.J, Dijon, chez Victor Lagier, 1824 [l[re] éd. 1808, 3® éd. 1842], P- 31.

[1] Alfred Morel-Fatio, « Le sonnet du sonnet », in *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1896. p. 435-439

[1] Yves Lecerf, « Des poèmes cachés dans des poèmes », in *Poétique* n°18, 1974, p 137-159.

[4] *L'Eslite des bouts-Rimez de ce temps Première partie.* Imprimé à Paris et se vend au Palais. 1651, p. 20.

[4] *Les œuvres de Monsieur Sarasin,* À Paris, Chez Augustin Courbe, 1656, p. 105-108.

[5] Molière, *Œuvres complètes,* Paris, Éditions du Seuil, 1962, p. 668.

[6] Tristan Derême, « Mystère des bouts-rimés », in *L'Escargot bleu.* Paris, Bernard Grasset, 1936, p. 235 *sq*.

[7] Alain Chevrier, *Le Sexe des rimes,* Paris, Les Belles Lettres, 1996, p. 147.

[8] Raymond Queneau, Paris, NRF, Gallimard, « Idées », *Bâtons, chiffres et lettres*, *op*. cit., 1965, p. 338.

[10] *Amusemens philologiques ou variétés en tous genres,* 1824, *op. cit.*, p. 1.

[11] *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale,* Paris, Philippeau-Pierrat, 1936, T. 136.

[12] Raymond Queneau, *Entretiens avec Georges Charbonnier,* Paris, NRF, Gallimard, 1962, p. 109.

[n] Théodore de Banville, *Petit traité de poésie française*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1899, p. 255.

[14] Jacques Bens, *Ou li po (1960-1963), op. cit.*, p. 37.

[15] Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, 1973.

[16] Jacques Bens, *Ou li po, op. cit.*, p. 72.

[17] Alain Chevrier, *Note sur les tankas de Judith Gautier* (à paraître).

[18] René Maublanc, « Un mouvement japonisant de la littérature contemporaine : le Haï-Kaï français », in *La Muse Française,* n°l, 10 janvier 1924, p. 604- 625.

[19] Raymond Queneau, *Journaux 1914-1965*, éd. Anne Isabelle Queneau, Paris, NRF, Gallimard, 1996, p. 157.

[20] Paul-Louis Couchoud, *Sages et Poètes d'Asie*, Paris, Calmann-Lévy, s. d. [1916], p. 8-9.

[21] *Ibid.*, p. 131.

[22] *Ibid.*, p. 1516.

[23] *Ibid.*, p. 730.

[24] Pierre Albert-Birot, « Haî-kaïs », in *Poésie 1916-1924. La Lune ou Le livre des poèmes,* éd. Arlette Albert-Birot, Mortemart, Rougerie, 1992, p. 152-155.

[25] Paul-Louis Couchoud, Julien Vocance, Georges Sabiron, Pierre Albert-Birot, Jean-Richard Bloch, Jean Breton, Paul Éluard, Maurice Gobm, Henri Lefebvre, René Maublanc, Jean Paulhan, Albert Poncin, « Haï-kaïs », *Nouvelle Revue Française,* n°84, 1er sept. 1920, p. 22-34.

[26] Raymond Queneau, *Exercices de style,* Pans, NRF, Gallimard. 1947, p. 132.

[27] Raymond Queneau, *Exercices de style,* Paris, NRF. Gallimard, « Folio », 1994, p. 107.

[28] Raymond Queneau, *Œuvres. I,* éd. Claude Debon, Pans, N.R F, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, p. 110.

[29] Raymond Queneau, *Exeixices de style, 1994, op. cit.*, p. 108.

[70] *Cf* André Trofîmoff, *Rimailleurs et Poétereaux*, Paris, Chambriand, 1951, p. 40-61.

[71] Jean de La Fontaine, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, p. 494.

[2] Louis de Veynères, *Monographie du sonnet*. *Sonnettistes anciens et modernes*.. ., t.l, Bachelin-Deflorenne, 1859, p. 71.

" Raymond Queneau. *Bâtons, chiffres et lettres*, Paris, NRF, Gallimard, « Idées *>, 1965, p. 329.

'[4] Raymond Queneau. « La redondance chez Phane Armé », in *Oulipo* : La *littérature potentielle** Pans, NRF, « Idées/Gallimard », 1973, p. 185-189.

" Jacques Jouet. *Raymond Queneau. Qui êtes-vous ?* Lyon, La manufacture, 1988, p. 141.

* Jacques Bens, *Ou li po (J960-1963)** Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980, p 46.

[7] Marcel Benabou, « Tête-à-queue ou double haï kaï », in *Oulipo : La littérature potentielle*1973, *op. ciL,* p. 201.

* Tnstan Derême, « Art dangereux de composer des vers », in *La Tortue Indigo,* Paris, Bernard Grasset, 1937, p. 249-250.

[19] Paul Valéry, *Œuvres*, t. 2, éd. Jean Hytier, Paris, NRF, Galllimard, « Bibiothèque de la Pléiade », 1971, p. 638.

[40] Tnstan Derême, *Le Poisson rouge,* Paris, Bernard Grasset, 1934, p. 256.

[41] *Cf.* Jacques Jouet, *Monostication de La Fontaine*, Paris, La Bibliothèque Ouiipienne, n°72, 30 p.

[42] Étiemble, « Sur quelques adaptations et imitations du haiku », in *Essais de littérature (vraiment) générale. 2*[e] éd. revue. Paris, NRF, Gallimard, 1975, p. 147- 167.

[41] François Le Lionnais, « Poèmes booléens », in *Oulipo : La littérature potentielle*, 1973, *op. rit.,* p. 265.

[44] Noël Arnaud, *Poèmes Algol*, [Verviers], Temps Mêlés, 1968, s. p.

[45] Murasaki-shikibu, *Poèmes*, traduit par René Sieffert, Paris, Publications Orientalistes de France, 1986, p. 9.

[44] Jacques Roubaud, « Quelques méthodes anciennes et nouvelles de traduction **à** partir du français », in *Change*, n°19, p. 118.

[47] Jacques Roubaud, *Autobiographie, chapitre dix*, Paris, NRF, Gallimard, 1977, p 167

* Marcel Benabou, « La règle et la contrainte », in *Pratiques*, "Le bricolage poétique*', n°39, octobre 1983, p. 106

[m] Étiemble, *Du Haiku*, Éditions Kwok On, Paris, 1995, p. 139.

Guy Lelong

LA DOUBLE ENTENTE MALLARMÉENNE

(ou ce que traduit la **PROSE, pour des Esseintes)***

Formules *avait dédié son premier numéro à Stéphane Mallarmé, prince des poètes à contraintes. Consacré à une lecture minutieuse de* Prose, pour des Esseintes, *Varticle de Guy Lelong démontre la nécessité d'une approche strictement formelle de ce texte que d'aucuns, à tort, jugent illisible.*

pour Ed. Word, à plus d’un titre

> N’est-ce pas déjà un premier élément de complexité ordonnée, de beauté, quand en entendant une rime, c’est-à-dire quelque chose qui est à la fois pareil et autre que la rime précédente, qui est motivé par elle, mais y introduit la variation d’une idée nouvelle, on sent deux systèmes qui se superposent, l’un de pensée, l’autre de métrique ?
>
> Marcel Proust[1]

Lorsque Mallarmé déclare que le poète doit « céder l’initiative aux mots »,[:] il accomplit sur la littérature un retournement décisif. Dès lors en effet, il ne s’agit plus pour l’écrivain de se plier à un sens déterminé au préalable mais de se laisser au contraire guider par les caractéristiques mêmes du langage. Cette position a certes permis à Mallarmé de développer les potentialités sonores du vers plus qu'aucun de ses prédécesseurs n’y était parvenu. Mais elle témoigne, plus fondamentale-

ment peut-être, de ce que la poésie lui est apparue ne plus pouvoir produire d'énoncés discursifs présentant de l'intérêt par eux-mêmes, car cette aptitude linguistique lui semblait désormais réservée aux « genres d'écrits »[3] ayant prioritairement pour fonction de communiquer un message. Bref, puisque dans l'écrit destiné à la communication, le médium s'efface au profit du discours, alors celui-ci devait réversiblement s'effacer dans la littérature afin d'accorder toute la valeur aux propriétés du langage. Ce renoncement à toute prétention discursive pour la poésie explique en tout cas pourquoi Mallarmé en est venu à écrire des textes « se réfléchissant »,[4] autrement dit des textes dont les mots s'attachent plus à se refléter les uns les autres qu'à traiter un sujet. Si les poèmes ainsi élaborés tendent généralement vers l'insignifiance (c'est le penchant mallarméen pour le bibelot), un second tour réflexif leur fait parfois aussi désigner leurs propres mécanismes poétiques, qui deviennent alors le sujet du texte lui-même.

Le sonnet *Salut*,[5] qui ouvre le recueil des *Poésies*, est sans doute l'un de ceux qui exemplifie le plus clairement ce principe d'auto-désignation. En effet, ses deux premiers vers :

Rien, cette écume, vierge vers
A ne désigner que la coupe ;

semblent même, à l'image de l'écume à laquelle ils se réduisent, ne vouloir d'abord rien désigner d'autre que leur caractéristique métrique principale, à savoir l'intervention d'une coupe après chaque suite de huit syllabes. Mais la lecture plus avant du sonnet permet de comprendre que cette écume est aussi la boisson contenue dans la coupe que le poète lève au cours d'un toast. Et le contenu du verre ainsi levé (rien, juste de l'écume) « réfléchit » donc celui de ces vers réduits à rien, sinon à se désigner.

Loin de mener à quelque autarcie littéraire, ce repliement de la poésie sur son propre lieu où elle se réfléchit,[6] a permis à Mallarmé de concevoir un genre inédit de textes, caractérisés par l'imbrication de deux énoncés au même endroit, dont l'un renvoie à l'univers de la fiction (ici une coupe levée) et l'autre aux fonctionnements poétiques (ici la versification). Et comme l'aspect énigmatique, que leur confère cette duplicité, ne peut être résolu que par la mise en relation de ces deux registres, il s'ensuit que les énigmes ainsi construites sont celles de la littérature même et que leur résolution définit le mode de lecture qu'elles réclament. Bref, les textes écrits selon ce principe de double entente gagnent à être lus selon cette méthode.

Il suffit, par exemple, de suivre cette remarque de Jacques Roubaud, selon laquelle « Le *Coup de dés* “narre la catastrophe” littéraire que constituent la mort de l’alexandrin et l’avènement du vers libre »,[7] pour que la fiction de ce poème apparaisse générée, d’un côté, par le fait que ses différents segments comptent des nombres inégaux de syllabes et, de l’autre, par la façon dont la page est prise en compte en tant que support.

Comme le jeu de dés consiste à tirer simultanément plusieurs chiffres variant chacun de 1 à 6, il est possible, d’abord, de faire correspondre, dans ce jeu, le tirage du double six aux deux hémistiches égaux de l’alexandrin classique.[8] L’alexandrin est ainsi ramené à l’une, seulement, des nombreuses combinaisons rythmiques que ce jeu de hasard permet d’obtenir et les nouvelles combinaisons admises correspondent aux suites rythmiques, variables en nombre de syllabes, que présente notamment le texte du *Coup de dés.* Bref, la thématique des dés serait bien ici l’emblème d’une dissolution de l’alexandrin dans le vers libre. Et l’énigmatique formule finale « Toute Pensée émet Un Coup de Dés » en viendrait même à signifier : « toute pensée émet du rythme ».

Il s’ensuit que le naufrage du personnage appelé MAITRE, auquel les premières pages font assister, peut désigner, par homophonie, l’abandon du *mètre* régulier et, plus particulièrement, celui de l’alexandrin, justement actualisé, dans les parages immédiats, par l’une des rares suites de douze syllabes du *Coup de dés* : « l’unique Nombre qui ne peut pas être un autre ». Bien plus, si ce vers ancestral, qualifié de vieillard puis d’aïeul, lègue, en disparaissant, une « ombre puérile [...] assouplie par la vague », c’est parce qu’en fin de naufrage, ce mouvement marin récurrent figurerait le principe d’irrégularité rythmique s’apprêtant à engloutir le mètre.

Mais la fiction du *Coup de dés* désigne aussi plusieurs aspects du support où elle est présentée. Entre autres exemples, « la voile alternative [...] d’un bâtiment penché de l’un ou l’autre bord», qui apparaît au début du naufrage, correspond à la page sur le point d’être tournée et la « constellation » de la séquence finale au dessin formé par la répartition des mots sur la page...

Bref, si par son naufrage, le *Coup de dés* désigne l’abandon qu’il opère du vers métrique au profit de segments rythmiques irréguliers, le mouvement de voile qu’il provoque signale que les pages où il prend place deviennent, en échange, lieu générateur de fiction.

Plus encore que le *Coup de dés*, la *PROSE, pour des Esseintes* relève de ce principe de double entente, car les éléments narratifs qui s'y enchaînent peuvent être lus comme la traduction terme à terme des différents aspects de ses rimes.

Le titre de « PROSE ». donné à cet ensemble de quatorze quatrains d'octosyllabes à rimes croisées, produit *a priori* une contradiction que tous les lecteurs ont évidemment relevée. Certains d'entre eux ont fait remarquer que. dans son acception liturgique, le mot prose désigne une poésie latine nmée. et que c'est sous couvert de cette référence que Mallarmé aurait ainsi intitulé son poème. Même si, dans le second quatrain, le narrateur déclare faire du produit de son écriture « L'hymne des cœurs spirituels ». cette hypothèse liturgique manque toutefois de pouvoir être étendue à l'ensemble du texte pour être franchement probante.

La plupart des lecteurs ont en revanche suggéré que la contradiction devait être liée à quelque particularité du personnage auquel se réfère la dédicace : pour des Esseintes. Rappelons d'abord que ce héros d'A *rebours* de Huysmans était un fervent admirateur de Mallarmé au point que la publication du livre, en 1884, avait fait connaître l'auteur de *VAprès-midi d'un faune* à un public moins restreint : cela méritait bien qu'un poème lui soit spécialement dédié. Cela méritait même de prendre en compte les préférences de ce personnage de fiction en matière littéraire, car ainsi qu'on le lit immédiatement après le passage consacré à Mallarmé :

> De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes.[9]

Or il est sûr qu'en raison de leur titre, les vers dédiés à des Esseintes sont un poème en... prose. Ils satisfont donc, ironiquement, les goûts de leur dédicataire qui. grâce à ce stratagème, peut même rétrospectivement les insérer dans son anthologie de poèmes en prose. C'est ce geste que Mallarmé évoque d'ailleurs explicitement dans la bibliographie de l'édition de 1898 :

> PROSE, pour des Esseintes ; il l'eût, peut-être, insérée, ainsi qu'on lit en l'A *rebours* de notre Huysmans.[10]

Bref, cette interprétation du titre,[11] qui rend quelque peu malicieuse la dédicace à des Esseintes, forme surtout le premier trait d'humour d'un texte qui va en compter plusieurs autres. Le fait d'ailleurs que l'atténuation, qui résulte du titre choisi pour ces vers, est en quelque sorte aussitôt démentie par le premier mol du texte - Hyperbole ! -, qui désigne au contraire la figure rhétorique de l'excès, pourrait déjà en constituer un second.

Quoi qu'il en soit, le poème est en tout cas placé d'emblée sous une triple tutelle langagière, successivement établie par une modalité du

discours (la prose), le héros d'un livre (des Esseintes) et une figure de style (l'hyperbole). C'est donc très logiquement que le narrateur sollicite la science de l'écriture dans les deux quatrains introductifs, même si son caractère laborieux - ironiquement souligné par les diérèses « sci-ence », « spiritu-els », « pati-ence » et « ritu-els » 1 le contraint à présenter sous la forme d'un relevé patient (Atlas, herbiers et rituels) le phénomène hyperbolique dont il invoque le souvenir :

Hyperbole ! de ma mémoire
Triomphalement ne sais-tu
Te lever, aujourd'hui grimoire
Dans un livre de fer vêtu :

Car j'installe, par la science,
L'hymne des cœurs spirituels
En l'œuvre de ma patience,
Atlas, herbiers et rituels.

Le cadre langagier du poème étant ainsi fixé, le récit de ce phénomène hyperbolique peut commencer. Les trois quatrains suivants présentent donc un site, que le narrateur a visité quelque jour avec une compagne qualifiée de sœur, et dont il précise la région (ce midi) et surtout la flore (cent iris). Ces notations concrètes semblent d'ailleurs moins données pour accréditer l'existence de ce site, que pour justifier le trouble provoqué par le fait que son nom n'est cité par aucune instance claironnante (l'or de la trompette d'Eté) :

Nous promenions notre visage
(Nous fûmes deux, je le maintiens)
Sur maints charmes de paysage,
O sœur, y comparant les tiens.

L'ère d'autorité se trouble
Lorsque, sans nul motif, on dit
De ce midi que notre double
Inconscience approfondit

Que, sol des cent iris, son site,
Us savent s'il a bien été,
Ne porte pas de nom que cite
L'or de la trompette d'Eté.

Mais dans le second quatrain de ce passage, le terme « midi », choisi pour qualifier la position géographique du site, indique tout autre chose. Ce mot suggère en effet le chiffre douze qui renvoie lui-même à l'alexandrin. Or cette référence permet de repérer que les trois derniers octosyllabes de cette strophe peuvent également s'entendre comme deux alexandrins.[12] que la syllabe finale de « midi », maintenant placée en douzième position, fait phonétiquement rimer entre eux (Lorsque, sans nul motif, on dit de ce midi / Que notre double inconscience approfondit). Peut-être désignée par la « double inconscience » des deux protagonistes, cette double lecture métrique paraît surtout légitimer le sens du vers « L'ère d'autorité se trouble ». En effet, comme la perception de ces deux alexandrins est assurément troublée par leur présentation en suites de huit syllabes, l'autorité ici troublée est donc d'abord celle de ce mètre. Déjà troublée par le fait que sa période historique de domination est alors finissante, « l'ère d'autorité » de ce vers l'est ici plus précisément parce que son site « Ne porte pas de nom que cite / L'or de la trompette d'Eté ». autrement dit parce que la métrique ne servirait désormais plus d'appui aux emphases sonores connues. La proposition, selon laquelle le vers s'écarterait ainsi de son état ancien, est de plus énoncée « sans nul motif », c'est-à-dire en l'absence ici de toute justification. Défini seulement comme devant être « approfondi », le vers, en passe de devenir inouï au double sens du mot, entre dans sa phase d'isolement.

Affirmant, pour l'attester, que ce site est en fait une île, le narrateur révèle alors les particularités de la flore qui s'y trouve, dans une suite de cinq quatrains où l'abondance des rimes longues (ici notées en gras - les traits d'union ajoutés signalant les diérèses inhabituelles), semble corroborée par une profusion de notations sur l'ampleur (ici mises en italique) :

Oui, dans une île que l'air charge
De vue et non de visi-ons
Toute fleur *s'étalait plus large*
Sans que nous en devisi-ons

Telles, *immenses,* que chacune
Ordinairement se para
D'un lucide contour, lacune
Qui des jardins la sépara

Gloire du *long* désir, Idées
Tout en moi s'exaltait de voir

La famille des iridées
Surgir à ce nouveau devoir,

Mais cette sœur sensée et tendre
Ne porta son regard plus loin
Que sourire et, comme à l'entendre
J'occupe mon antique soin.

Oh ! sache l'Esprit de litige,
A cette heure où nous nous taisons,
Que de lis *multiples* la tige
Grandissait trop pour nos raisons

Or ainsi grandies, les fleurs de cette île, si elles apparaissent d'abord insolites en raison de la taille excessive qu'elles ont par elles-mêmes, le sont à vrai dire surtout parce qu'elles « réfléchissent » les excès de langage constitués par les rimes « riches » de cette section. La caractérisation, dans le passage précédent, du site « de ce midi » comme « sol des cent iris », le disait déjà : le vers est ici porteur de rimes multiples que ces fleurs « réfléchissent », et le nombre cent se rapporte même à la centaine de syllabes que la *PROSE, pour des Esseintes* fait effectivement rimer entre elles. Si le spectacle de cette flore immense répond donc, par son excès, au phénomène hyperbolique invoqué au début du poème, il montre surtout qu'en empruntant ainsi les voies patientes de l'écriture, ces fleurs peuvent être seulement recueillies dans un livre, ce qui justifie l'herbier du vers « Atlas, herbiers et rituels » qui termine le second quatrain introductif. Plus précisément, ces fleurs larges jouent par rapport aux jardins sur lesquels elles se détachent (chacune / Ordinairement se para / D'un lucide contour, lacune / Qui des jardins la sépara) le même rôle que ces rimes excessives occupent par rapport aux pavés de texte où elles figurent. Cette comparaison s'appuie même sur trois équivalences successivement établies entre l'espace du paysage et la surface du texte, entre les fleurs et les rimes qui s'y épanouissent chacune excessivement, entre, enfin, le même rapport figure / fond qu'entretiennent simultanément les fleurs avec leur paysage, et les segments rimés avec la surface du texte qui les accueille. Dès lors, le nouveau devoir ainsi imposé à la famille des iridées signifie l'obligation ici faite aux idées de seulement se plier à la contrainte de ces rimes excessives. Et si le narrateur commence sa description en disant de cette île que l'air la charge « De vue et non de visions », c'est pour prévenir le lecteur que la surface textuelle, ici réfléchie par l'île, ne livre pas la vision subjective d'un auteur mais propose plutôt une vue objective d'elle-même. établie sur un mode

métaphorique. Bref, comme le site ainsi décrit apparaît indéniablement généré par les particularités du texte qu'il désigne, une lecture de *PROSE, pour des Esseintes.* qui voudrait saisir son objet, ne saurait faire l'économie de ce principe de double entente.

Cette mise en équivalence des fleurs et des rimes, en raison de leur excès commun, permet d'ailleurs d'expliquer pourquoi, dans le dernier quatrain ci-dessus, la tige des lis « Grandissait trop pour nos raisons ». En effet, la tige agrandie de ces lis multiples figurant, d'après cette équivalence, le nombre important des segments métriques excessivement rimés, et la rime formant une opposition quasi proverbiale avec la raison, il s'ensuit que ces lis trop grands (et donc les parties rimées correspondantes qui atteignent jusqu'à la moitié d'un vers) ne peuvent que nuire davantage à la raison, en contraignant le sens outre mesure. Et si un tel agrandissement se produit « A cette heure où nous nous taisons », c'est parce que le poète, qui a renoncé à toute vision, à tout autre discours que celui portant sur le langage lui-même, est en quelque sorte réduit à se taire.

Mais si la *PROSE, pour des Esseintes* désigne les particularités inhabituelles de ses rimes, elle en réfléchit également les propriétés plus communes. Ainsi en est-il de la figure de la « sœur », qui intervient dans le troisième quatrain. En effet, si elle peut d'abord être comprise comme une allusion à la sœur baudelairienne de *Y Invitation au voyage,* elle désigne plus probablement la nécessaire parenté des mots rapprochés - et donc comparés — par la rime, voire, plus subtilement, l'alternance en genre de leurs terminaisons, ici entièrement respectée : c'est du moins ce que suggère le fait que ce personnage *féminin compare* ses charmes avec ceux du paysage où elle figure ; quant au vers « (Nous fûmes deux, je le maintiens) », il évoquerait alors le principe du couplage à la base de la rime, ici bien maintenue. Cette interprétation de la sœur est en tout cas confirmée dans le neuvième quatrain, où elle réapparaît Car si le narrateur y « occupe (s)on antique soin [...] à l'entendre », c'est bien parce que le phénomène, en partie sonore, de la rime n'est certes pas nouveau, et le fait que cette sœur « Ne porta son *regard* plus loin Que sourire » en signale parallèlement la face visuelle. Enfin, l'hypothèse d'une telle figuration des propriétés communes de la rime est confortée par la brièveté, plutôt exceptionnelle, des rimes de ces deux strophes.

La corrélation des rimes riches avec tel aspect, également excessif, de la fiction atteint en revanche, avec le quatrain qu'il convient maintenant d'aborder, une ampleur encore jamais obtenue, puisqu'elle gagne cette fois presque le vers entier

Et non comme pleure la rive,
Quand son jeu monotone ment
A vouloir que *l'ampleur* arrive
Parmi mon jeune étonnement

Plus précisément, l'arrivée de cette ampleur, qui caractérise psychologiquement le jeune étonnement du narrateur, affecte aussi littéralement le groupe de mots lui-même « mon jeune étonnement », puisque celui-ci rime en effet amplement avec le groupe « son jeu monotone ment » situé deux vers plus haut, que ce segment amplement rimé se trouve de plus placé presque immédiatement après la formule « l'ampleur arrive », et que l'opération enfin étonne par la prouesse qu'elle constitue... Bref, cette ampleur étonnante est aussi celle de la plus longue suite de syllabes du poème qui rime ici avec une autre. Le narrateur, quant à lui, semble s'étonner, du moins à première lecture, de ce que la recherche de l'île fabuleuse, menée à travers flot depuis quelque rive lointaine, mais restée apparemment vaine, puisse conduire « l'Esprit de litige », auquel il s'adresse, à contester l'existence d'un tel pays :

D'ouïr tout le ciel et la carte
Sans fin attestés sur mes pas,
Par le flot même qui s'écarte,
Que ce pays n'exista pas.

En fait, ainsi que Bertrand Marchai et Paul Bénichou l'ont chacun justement relevé dans leur lecture de ce poème,[1] une attention plus minutieuse portée à la syntaxe des trois quatrains précédents doit plutôt faire lire : « sache l'Esprit de litige [...] que [...] la tige grandissait trop, [...] et non [...] que ce pays n'exista pas », phrase qui, en raison de la double négation qu'elle comporte, affirme au contraire que ce pays existe. Mais cette leçon, syntaxiquement exacte, et qui contredit la lecture d'abord donnée de ce passage, est atténuée, d'un côté, par l'éloignement des deux négations que six vers séparent et, de l'autre, par la force donnée au dernier vers. Elle ne peut donc empêcher d'entendre simultanément la leçon opposée. Or l'ambiguïté, qui en résulte, sur l'existence ou non de ce pays, correspond au principe même de toute fiction, qui oscille entre les mots bien réels qui la constituent et les événements imaginaires auxquels elle se réfère. Bref, cette ambiguïté, syntaxique puis sémantique, désignerait l'existence, seulement fictive, des lieux ici décrits. Le fait que le « jeu monotone » de la rive mentionnée plus haut « ment[e] / A vouloir que l'ampleur arrive », disait peut-être déjà que la fiction, ici rendue monotone par la régularité de ses vers, ment à vouloir faire croire

au paysage qu elle propose. Comme en outre ce dernier « réfléchit » les particularités des vers qui le présentent, il s'ensuit que le pays de la PROSE, *pour des Esseintes* ne serait même guère plus, pour employer un mot qui apparaît justement dans le dernier quatrain cité ci-dessus, que la « carte » de son propre texte. Ce mot. qui répond à l'atlas initial du vers « Atlas, herbiers et rituels ». certifie que le phénomène hyperbolique, invoqué au départ du poème, peut seulement advenir dans l'écriture censée en produire le relevé. Aussi, tel un « rituel » dont les prescriptions s'attachent à régler les cérémonies d'un culte, le poème aurait bien ici pour unique propos d énoncer les règles qui président au jeu de son écriture. Forts de cette désillusion, les deux derniers quatrains, qui forment un pendant avec les deux premiers, abdiquent donc toute extase pour mieux revenir aux mots et en fournir alors, en toute connaissance de cause, une ultime énigme :

L'enfant abdique son extase
Et docte déjà par chemins
Elle dit le mot : Anastase !
Né pour d'étemels parchemins.

Avant qu'un sépulcre ne rie
Sous aucun climat, son aïeul,
De porter ce nom : Pulchérie !
Caché par le *trop grand glaïeul.*

Cette énigme, construite par les deux mots Anastase et Pulchérie - l'un prononcé par la compagne du narrateur, l'autre inscrit sur un tombeau - a suscité de multiples hypothèses de lecture. Ainsi, d'après l'étymologie, ces deux mots signifient respectivement « levée » et « beauté ». Dans ce cas. le premier répond indéniablement à la levée de l'hyperbole inaugurale ; quant au second, comme sa formule introductive « porter ce nom » reprend une tournure de la cinquième strophe (son site (...] *Ne porte pas de nom* que cite L'or de la trompette d'Eté), il laisse entendre que ce site métrique serait non moins celui de la beauté. Mais peu de lecteurs semblent s'être avisés que ces deux noms énigmatiques devaient surtout « réfléchir » quelque particularité des vers où ils se cachent.

C'est en vertu d'une loi de la perception que les rimes d'un poème prennent place à la fin. accentuée, des groupes rythmiques formés par les vers et non à leur début, et c'est pour souligner graphiquement leur unité que chacun d'eux est en outre disposé sous celui qui le précède. Aussi

les rimes d'un poème occupent-elles toujours - du moins jusqu'à la fin du XIXe siècle - la partie droite des pavés de texte qui les accueillent.

Mais si l'un des poèmes ainsi conventionnellement disposés décrit en outre un pays fabuleux qui, à la lecture, se révèle seulement former la « carte », ou l'« atlas », de son propre texte, alors il n'y a guère de difficulté à déduire que la partie rimée de ce poème figure l'Orient de ce pays, puisque le placement à droite, observé par les rimes, vaut aussi conventionnellement pour l'Est des cartes géographiques. Cette représentation cartographique des rimes est d'ailleurs annoncée par la correspondance établie précédemment entre la rive où le jeu monotone des vagues vient déferler et le bord des rimes où les vers viennent régulièrement buter. Si les rimes de ce poème atteignent en plus une ampleur hyperbolique inhabituelle, il est clair que cet Orient s'élève même à la hauteur d'un empire.

Nul étonnement dès lors à trouver, parmi les ultimes rimes de PROSE, *pour des Esseintes,* deux empereurs d'Orient : Anastase (430-518) et Pulchérie (399-453) qui ne sauraient en effet être là mieux placés. Et comme le mot empereur ajoute ainsi une occurrence à la liste, déjà longue, des mots en -eur : cœurs (vers 6), sœur (vers 12 et 33), fleur (vers 23), heure (vers 38), pleure (vers 41) et ampleur (vers 43), il confirme ironiquement que cet Empire d'Orient ne serait rien d'autre qu'un empire de rimes, qu'un orient du texte.

Et si, pour finir, le nom de l'impératrice Pulchérie, que porte en inscription le tombeau sur lequel se referme le poème, est dit « Caché par le trop grand glaïeul », c'est parce qu'il apparaît d'abord dissimulé dans la rime qu'il forme avec le segment « sépulcre ne rie », et qu'il ne peut donc, une fois transposé dans la fiction à l'état d'inscription funéraire, qu'être caché par la fleur trop grande, associée depuis les premiers iris de l'île, à toute rime excessive.

Bref, si le couplage, qui est à la base des rimes, accorde d'abord la présence d'une sœur auprès du narrateur, si leur richesse inhabituelle produit ensuite la flore démesurée de l'île, alors leur topographie justifie bien un empire... La lecture ainsi effectuée de cette double entente mallarméenne procède donc bien d'une traduction établie terme à terme entre les éléments narratifs du texte et les propriétés de ses rimes. Traduction définitionnelle d'abord, par laquelle le couplage, la longueur et la position des rimes sont respectivement mis en équivalence sémantique avec la notion de parenté, la singularité d'un rapport figure / fond et la partie droite d'une surface. Traduction métaphorique ensuite faisant correspondre à ces équivalents la sœur, la flore et l'Orient, donnés à lire comme autant d'énigmes dédiées à la littérature.

Opaque aux yeux des lecteurs qui réduisent l'écrit à sa seule couche sémantique,[54] l'œuvre de Mallarmé, si l'on veut bien voir comment s'y agencent les fictions qu'elle propose et les réglages qui les sous-tendent, est sans doute l'une des premières à pouvoir être saisie jusque dans sa constitution même.

Que Mallarmé, loin d'être obscur, ait ainsi tenté la première élucidation radicale des lettres, c'est ce dont il s'était en tout cas lui-même avisé :

> Non, cher poète, excepté par maladresse ou gaucherie, je ne suis pas obscur, du moment qu'on me lit pour y chercher ce que j'énonce plus haut, ou la manifestation d'un art qui se sert — mettons incidemment, j'en sais la cause profonde - du langage ; et le deviens bien sûr ! si l'on se trompe et croit ouvrir le journal. J'ai trouvé l'autre jour l'étude que voici, d'un très solide et fin critique lequel insiste, selon moi avec raison, riez et je vous serre la main, sur ma clarté.[15]

NOTES

* Cette étude a d'abord fait l'objet d'une conférence donnée en novembre 1995, dans le cadre des mardis de la Villa Médicis à Rome, à l'invitation du compositeur Marc-André Dalbavie qui y était alors pensionnaire. Bertrand Marchai me signale que j'analyse ici la poésie de Mallarmé suivant une perspective comparable à celle d'un ouvrage récent, que j'ignorais, de Graham Robb, *Unlocking Mallarmé*, Yale University Press, 1996. Je remercie également Daniel Bilous et Bemardo Schiavetta qui m'ont fait préciser plusieurs passages de mon argumentation.

[1] Marcel Proust « Le Côté de Guermantes », in A *la recherche du temps perdu*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, tome II, p. 51.

[1] Mallarmé, « Crise de vers », m *Œuvres complètes*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 366.

* *fbtd*, p. 368. Je reformule ici, après bien d'autres, certains des propos contenus dans la dernière page de cet article.

[4] Envoyant à Henri Cazalis, en juillet 1868, la première version du sonnet en X (alors intitulé « Sonnet allégorique de lui-même »), Mallarmé parle d'un « sonnet nul et se réfléchissant de toutes les façons ». Mallarmé, *Correspondance*, Folio classique. 1995, p. 392-3.

Mallarmé. *Œuvres complétést* op. CIL. p 27.

' Pascal Durand, dont la conception générale de Mallarmé est assez proche de celle ici proposée, parle de * basculement de la poésie dans un espace spéculaire ».

Pascal Durand, « Temps et don, le présent des médias », in *Recherches en communication n°3*, 1995, p. 33. Cf. également « Mallarmé, “termite silencieux” : T auto-liquidation de la poésie», in *Romantisme n°81*, 1993.

[7] Cette remarque est rapportée par Mitsou Ronat dans son édition du *Coup de dés*. Mitsou Ronat, « Cette architecture spontanée et magique », in Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, Change errant/d'atelier, 1980. Lire également, dans la même édition, le texte « n'abolira Lazare » de Jacques Roubaud.

[8] « (que le coup de dés pour être double doit être six deux fois) », Jacques Roubaud, « n'abolira Lazare », in *op. cit.*

[9] Huysmans, *A rebours* , chapitre XIV, Garnier Flammarion, 1978, p. 222.

[10] Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 78.

[n] Dans la lecture que Paul Bénichou a donnée de ce poème, la même interprétation est avancée. Paul Bénichou, *Selon Mallarmé*, Gallimard, Bibliothèque des Idées, 1995, p. 218-242. Bien que cette lecture procède pour le reste d'une conception assez éloignée de celle ici proposée, puisqu'elle s'intéresse principalement à dégager le sens du texte indépendamment de ses fonctionnements propres, elle m'a toutefois éclairé sur plus d'un point.

[12] Je dois à Patrice Hamel le repérage de cette double métrique.

[n] Bertrand Marchai, *Lecture de Mallarmé*, Corti, 1985, p. 115. Paul Bénichou, *op. cit*, p. 230-232.

[14] « la vaine couche suffisante d'intelligibilité que [le poète] s'oblige, aussi, à observer, mais pas seule », « Le Mystère dans les lettres », in Mallarmé, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 383.

[15] Lettre à Edmund Gosse du 10 janvier 1893. Mallarmé, *Correspondance*, op. cit., p. 614-5.

Philippe Bruhat

UN GUS PUR JUS !

Rhumb Sud-Sud, un gus. Fut' d'urus, pull, buses, cucullus, usw... Gums : un lunch. Ursul Lustucru sur un bus.

But. vu d'Ubu, Lustucru n'fut plus cru.

Futur, summum d'un dur cursus :

— Zut !

— Fuck !

— Such unluck !

— Suck butts !

Sud US, nul turf sûr : Ursul Lustucru, un dur (un Turc ? un Hun ?) ; Kurt Krupp, un gus du cru (brut).

Tut ! Tut ! Sus î Punch ! Crunch ! L'ursus du Sud chut.

Knut sur cul d'Ursul. Dur. Ursul chut.

— Schmuck !

— Hu ! Hu ! J'supput'un mucus, plus du pus.

— Thug ! Brutus !

Ptuh ! Ptuh ! Un skud d'Ursul Lustucru plut sur Kurt plus dru qu'd'un gun. Kurt chut sur l'humus.

— Qu'un urubu hulul'un *"Yumm. yurnm !"* sur un sûr futur lunch.

— Hug !...

Kurt Krupp fut.

Ursul Lustucru tu, Ubu s'mut ; sur Duluth (US), sur Turku. Us d'un sûr cursus, plus d'un fut lunch d'urubu. Ubu sut l'Urdu, mut un ut sur un luth ("Un must !"), fut sûr sur un surf *und* sur un gulf, crut un J. Hus plus qu'un Hue (gurus), fut vu d'un G. Bush, lut Sun Tzu, P. Buck, Jung, Duun, L. Blum. Plus Lucullus qu'un Lucullus, Ubu but mugs d'un pur punch, fûts d'un rhum brun ; lunch d'ursus du Prut (ru d'URSS), d'un gnu sur jus, d'un fructus mûr, plus un TUC, plus un LU. Ubu fut punk *(nul futur)*, mut un bus, un truck. Un rut : Ubu culbut'Ürd (bru d'un guru Hutu) sur un mur, Ruth (pulp cucul d'"Un gus plus sûr qu'un Duc") sur Würzburg. Rhur, suburbs d'un burg : un truc d'un stuc brut. Un lupus, un surplus d'un mucus pur glu : dur cumul. Ubu murmur'un "Turlututu !", und... plus d'Ubu !

De tous les textes monovocaliques de Georges Perec, *Whai a mon* est probablement le plus connu et le plus drôle. Le texte fait le portrait d'un personnage, des duels qui l'opposent à ses ennemis. Philippe Bruhat et, ci-après, Gilles Esposito-Farese, deux jeunes auteurs inédits publiés par *Formules,* en ont fait chacun une rééertture monovocalique, respectivement en U et I

Gilles Esposito-Farèse

WHIZZ KID !

Mini-kilt citrin ni british ni irish pris d'hircins crins. T-shirt strict mis d'instinctifs plis, wrist-ring kitsch mi-Klimt mi-Kissling, bibi in lin with grigris d'if simili Fil Lippi, slip gris (string rikiki), dix digits bis, zinc inscrit d'infini chic (vil prix : vingt shillings), chintz kirghiz d'indistincts chichis, Irwin McTwist, picnic in lips (fish 'n chips), fit cinq-six sprints in Chili, kif-kif Sir Griffith in film.

Vif timing, instinctif, Firmin di Vinci, flic viril mi-Tintin mi-Bill Kidd, vint ici (nib pif) ; il prit Irwin. L'incipit s'inscrit in Mississipi...

BIS ! [Lifting in script.]

— **Fi ! fil Fritz.**

— Fictif ! dit Irwin.

— Divin Christ (INRI), ci-gît McTwist ! fit Fritz.

— Nicht (sic) ! I will kill him first ! Irwin did insist in British.

Fist-fighting incisif : Irwin McTwist, incivil viking, in ring with

Fritz Liszt, grizzli philistin. Pis : kick-fighting !

Fritz prit vingt-six swings ; l'iris d'Irwin vit mil lightnings. Cris primitifs. Bris d'indistincts flints. Ding ! Pif ! Clic ! Tilt !

Rififi infini !

Fritz mit l'incisif cnss in l'inch d'Irwin. D'ici vint l'hic.

— Il fit ci ? Zinzin ! (Cris d'Irwin.)

Fritz rit.

— Hi ! Hi ! II prit l'intis ! It's bright, isn't it ?

— Vil zig ! Frigid girl with zizi rikiki ! dit Irwin, gris.

Bing ! Bing ! fit l'inhibitif grigri d'Irwin McTwist, Fritz prit l'indistinct tir in l'kiki. Il vit spin ; il mincit.

— I win, mini Pickwick, philistin d'Ibn-Khiljî, fils d'Ingrid Birkin ! inscrivit Irwin.

— Strc prst skrz krk ! finit Fritz ; il gît.

Irwin McTwist pris, Firmin di Vinci fit vingt-mil rififis distincts.

Il prit l'incivil Wilfrid Hicks in Ifni, Kirk Schmidt in Izmir (il mit cinq swings), Sting « Ill-mind » St. Crispin in Wilrijk (il inscrivit in tifs l'incisif pic), il fit mincir Clint Willis in Flint, il fit pipi in l'iris d'Imrich Phillips in Tilsit, il finit Dimitri Nijinski in Minsk.

Il vit Kinski in Linz, Gigli in Brindisi, Timsit in Gif. Whist : il fit vingt-cinq plis in Tchirtchik (fric infini !). Il fit ski in pic Midi, in Flims, in Rif, in Pirin, in Sikkim, in Nîlgiri, in Misti. Il mit in film Grimm (in Rhin) ; Swift, Kipling, Zwingli (in Wight) ; Li Ch'ing, Ting Ling, Hi Chi-Minh (in I-Ning) ; Illich, Glisic, Vrchlicki (in Biisk). Il dit l'incipit d'il Crispi in Pitti. | fit dix skiffs (in kit) in Nil, vingt bricks in Kizil. In Ritz, il prit cinq kils d'irish spirits (hic !). Il fit trip d'Idjil in BMW. Il prit gini, pschitt, vin, kirsch, gin-fizz ; il prit dix-mil frichtis : blinis frits, BigMc-grill (midi), Lmdt with milk, litchis. Il vit cinq nids d'ibis, il prit six kiwis, il tint dix pipits, vingt strix. Il fit twist 'n swing ; il mit in brins indistincts Sigfrid, Rimski, Piccinni, in St. Birgit. Il tint l'incivil night-zinc d'Illkirch (hit si chic !). L'instinctif fisc prit Firmin...

Il s'inscrivit in RMI (mini SMIC) ; il mincit. Il fit l'indic philippin. Il finit biffin in Binic. Flirt distinctif : il prit Mimi Vitti (script-girl in *I'm with this Cid).* Sidi Ibn-Ighil, infini vizir, l'inscrivit in vingt-cinq rififis with big prix : il fit gnsbi. Kmg fictif, pris d'inhibitifs « sniff sniff », Firmin di Vinci finit in lit gris, in Lipschitz-Stirling district. Il dit (simili cri) : « Il vint ; vidi, vici... vixi ! ».

Fin

Giuseppe Varaldo

LOLITA

L'italo tuo telaio o l’alta tetta,
il luteo tulle o l’ileo titillato.
o il titolalo letto, a te alleato,
alla tua età liliale tutti alletta.

Atuii alla « tele » l’utile toeletta,
e t'aima l'altea o il latte oliato ;
tolta la tuta o il tuo tutù attillato,
l'attuale lui allieti. o tota eletta.

L’alito tuo è aloe, loto e tea,
e lutata è la tela tua letale,
e ti îatita il tatto e la lealtà...

Alata e lauta. la tatlilità
Uitela e altuta l'alto tuo totale.
Tu **aléa.** Lete, Aletto... : tu talea !

Lolita est l'un des quarante sonnets à contraintes (surtout monovocaliques) du livre de Giuseppe Varaldo *All'alba Skahrazttd andra ainmazzola* (Slet'ano Bartezzâghj cd.. prêta.c de L mberlo Eco. Milano. Garzanti/Vallardi. 1993) Chaque sonnet résume un classique de la littérature universelle . ce sonnet biconsonnantiquc est ainsi consacré
a *Lolita* de Nabokov. Gilles Espostlo-Farësc en donne ci-conire la Iraduction biecmstinnamiquc française, Giuseppe Vjraldo es(membre de l'Oplepo (Oulipo ш-

Gilles Esposito-Farèse / Giuseppe Varaldo

LOLITA

Le lolo étayé, ta tôle olé olé,
ou le tulle étoilé, la taille titillée,
ou le lit et la taie — l'atout et l'alliée - :
à tel état lilial était l'élite allée.

A l'utile toilette elle était attelée,
l'oléolat au lait ou l'ouate l'outillait ;
elle ôta la layette ou le tutu taillé,
et l'Italie loua l'élue à la télé.

Ta luette a loti le tilleul et l'œillet,
et ta toile létale a étalé le lut ;
elle étiole l'aloi et toute loyauté...

La tutelle a été allouée à la tétée,
elle a lié l'étau à ta totale lutte.
Toi l'aléa ailé, Attila... : ô yé-yé !

Pascal Kaeser / Lewis Carroll

A L'ASSAUT DU SNARK

Choc huit : La Disparition

Chacun poursuivait, traquait l'animal, muni
D'un bouton à six trous, d'un canif, d'un gri-gri ;
Chacun l'affaiblissait à coups d'actions du train
Ou l'attirait par du savon, d'urbains souris.

Chacun vibrait d'aboutir, craignait un fiasco.
L'assoupli Castor, voyant la Fin du parcours,
Sautilla, cabriola, vrilla, toupilla.
Car l'azur rosissait, car la nuit s'approchait.

« Sapristi ï un cri du garçon liponymal.
Dit l'Amiral Gong. Bon sang ! il a l'air d'un fou :
Il mugit brandit haut son bras, distord son dos.
Puisqu'il agit ainsi, il a dû voir un Snark ! »

Chacun l'admira au loin ; l'as du canif dit :
« Pardi **! il fut toujours un foutu plaisantin ! »**
Chacun salua **son** ami **mitron, là-bas.**
Qui folâtrait à tout **va** sur un roc voisin.

Un instant il fut droit, nanti d'un port royal ;
L'instant suivant on vit l'individu maboul
(Saisi d'un Saint-Guy alarmant; choir dans un trou.
Tandis qu'on s'accroupissait à l'affût d'un son.

« Un Snark ! » Voilà l'air divin qui jaillit d'abord.
Ça paraissait trop aguichant pour qu'on y crût.
Pourtant on y crut : ha, ha, ha ! hourra ! bravo !
Mais alors un mauvais signal parvint : « Un Boo... »

Puis plus un son. Un gars croyait avoir ouï
Un soupir faiblard, court, confus, hallucinant
Qui paraissait clapir : « ...jum ! » Mais pour la plupart,
Il s'agissait plutôt du mistral qui passait.

On pourchassa jusqu'au couchant, mais on conclut
Qu'il n'y avait là ni bouton ni crin touffu.
Pas un truc signalant qu'on rôdait sur un sol
Où un mitron fou avait circonscrit un Snark.

A mi-parcours du mot qu'il voulait nous vagir,
A mi-parcours du plaisir pur qui l'animait,
Soudain, dans un flux doux, il avait disparu -
Car son Snark avait tout d'un Boojum, caramba !

LA FIN

La *Chasse au Snark* de Lewis Carroll est un poème qui raconte la quête d'un groupe hétéroclite de chasseurs de snarks (bêtes dont la variété « boojum » est très dangereuse)

Le Poème a déjà fait l'objet de plus d'une traduction célèbre. Celle que propose ici Pascal Kacser, lipogrammatique en e, montre combien certaines contraintes 1

Jean Malaplate / Luis de Gongora

SONNET

Malade, ayant perdu sa route, pèlerin
A la marche incertaine en une nuit obscure.
Dans la confusion du désert, sans mesure
Il prodigua ses pas, appela, mais en vain.

L'aboiement répété lui parvenait, distinct.
De quelque chien, au loin, qui faisait garde sûre.
Tant qu'au rustique abri d'une pauvre masure
fl put trouver pitié, à défaut du chemin.

Et le soleil jaillit. Entre hermines blottie,
Une beauté rêveuse aux bien douces faveurs
Assaillit le passant que la faiblesse gagne.

Cette hospitalité lui coûtera la vie.
Mieux eût valu pour lui errer dans la montagne
Que de mourir ainsi de ce sort dont je meurs.

Jean Malaplate / Luis de Gongora

SONNET

Cette bouche suave à goûter nous convie
Son nectar qui, parmi des perles engendré,
Ferait bien dédaigner le breuvage sacré
Que verse à Jupiter le garçon de Phrygie.

Amants, n'y touchez pas si vous aimez la vie ;
Entre une lèvre et l'autre | l'éclat coloré,
Se cache Amour, armé de son poison doré.
Comme entre fleur et fleur la vipère blottie.

Ne vous laissez tromper des roses que l'Aurore
Laisse, pleines d'odeur et de la nacre écloses,
Tomber, vous semble-t-il, des pourpres de son sein.

Ce sont là pommes de Tantale, non point roses ;
Elles fuiront celui qu'elles tentent encore :
Et ne lui restera d'Amour que le venin.

Optatien

CARMEN XXV

ARDUA COMPONUNT FELICES CARMINA MUSAE
DISSONA CONECTUNT DIVERSIS VINCULA METRIS
SCRUPEA PANGENTES TORQUENTES PECTORA VATIS
UNDIQUE CONFUSIS CONSTABUNT SINGULA VERBIS.

Ardua componunt felices carmina Musae
dissona conectunt diversis vincula metris
scrupea pangentes torquentes pectora vatis
undique confusis constabunt singula verbis.

Carmina felices componunt ardua Musae
vincula diversis conectunt dissona metris
pectora pangentes torquentes scrupea vatis
singula confusis constabunt undique verbis.

Ardua constabunt torquentes carmina Musae
dissona componunt conectunt vincula metris
scrupea confusis diversis pectora vatis
undique felices pangentes singula verbis.

Carmina torquentes constabunt ardua Musae
vincula conectunt componunt dissona metris
pectora diversis confusis scrupea vatis
singula pangentes felices undique verbis.

Undique conectunt constabunt singula Musae
scrupea torquentes componunt pectora metris
dissona confusis felices vincula vatis
ardua pangentes diversis carmina verbis.

Singula constabunt conectunt undique Musae
pectora componunt torquentes scrupea metris
vincula felices confusis dissona vatis
carmina diversis pangentes ardua verbis.

Carmina diversis felices ardua Musae
vincula pangentes conectunt dissona metris
pectora torquentes componunt scrupea vatis
singula confusis constabunt undique verbis.

Ardua felices diversis carmina Musae
dissona conectunt pangentes vincula metris
scrupea componunt torquentes pectora vatis
undique constabunt confusis singula verbis.

Singula confusis pangentes undique Musae
pectora felices diversis ardua metris
vincula conectunt constabunt scrupea vatis
carmina componunt torquentes dissona verbis.

Undique confusis pangentes singula Musae
ardua felices diversis pectora metris
scrupea conectunt constabunt vincula vatis
dissona componunt torquentes carmina verbis.

Dissona torquentes constabunt vincula Musae
undique conectunt componunt singula metris
ardua diversis confusis carmina vatis
scrupea pangentes felices pectora verbis.

Pectora felices pangentes scrupea Musae
carmina confusis diversis ardua melris
singula componunt conectunt undique vatis
vincula constabunt torquentes dissona verbis.

Dissona .... vincula Musae
undique .... singula metris
ardu a .... carmina vatis
scrupea pangentes conectunt pectora verbis.

Pectora conectunt pangentes scrupea Musae
carmina ....ardua metris
singula. ....undique vatis
vincula. ....dissona verbis.

Scrupea felices diversis pectora Musae
ardua conectunt pangentes carmina metris
undique componunt torquentes singula vatis
dissona conslabunt confusis vincula verbis.

Vincula confusis constabunt dissona Musae
singula torquentes componunt undique metris
carmina pangentes conectunt ardua vatis
pectora diversis felices scrupea verbis.

Vincula componunt conectunt dissona Musae
singula constabunt torquentes undique metris
carmina felices confusis ardua vatis
pectora pangentes diversis scrupea verbis.

Scrupea diversis pangentes pectora Musae
ardua confusis felices carmina metris
undique torquentes constabunt singula vatis
dissona conectunt componunt vincula verbis.

Pectora pangentes confusis scrupea Musae
carmina felices diversis ardua metris
singula conslabunt conectunt undique vatis
vincula torquentes componunt dissona verbis.

Dissona componunt torquentes vincula Musae
undique conectunt constabunt singula metris
ardua diversis felices carmina vatis
scrupea confusis pangentes pectora verbis.

APPEL AUX FUTURS TRADUCTEURS D'OPTATIEN

Porphyre Optatien connut la gloire littéraire de son vivant. Exilé, il eut le loisir d'écrire en l'honneur de Constantin des poèmes d'une extraordinaire complexité formelle, qui lui valurent le pardon et le rappel. Optatien resta un classique pendant tout le Moyen Age et même au-delà. Il fut ainsi le modèle de Raban Maur, de Caramuel et de Kuhlmann, et de bien d'autres virtuoses des vers difficiles, longtemps oubliés comme lui.

Son *Poème 25* est le plus ancien texte combinatoire connu. Il est déjà un chef-d'œuvre. Son premier quatrain (imprimé en capitales) est composé de vingt mots qui permutent ensuite pour former vingt strophes. La concision du latin permet et facilite ce jeu, qui décrit vertigineusement sa propre contrainte. Voici une version très approximative des deux premières strophes et de la dernière :

D'ardus poèmes composent les heureuses Muses
en tissant des accords discordants dans des mètres divers ;
ces subtilités dépeignent, torture de leurs cœurs, les poètes ;
s'enchevêtrant partout, les mots resteront singuliers.

D'heureux poèmes composent, ardues, les Muses
qui tissent divers accords avec des mètres discordants ;
en torturant ces subtilités, les poètes dépeignent leurs cœurs ;
singuliers, les mots resteront partout enchevêtrés...

Les Muses resteront à torturer les poèmes ardus ;
elles composent des accords discordants en tissant les mètres ;
les poètes aux cœurs subtils enchevêtrent leurs diversités
qui heureusement dépeignent partout, singuliers, les mots.

Après celle de E. Kluge (Leipzig, 1926), la dernière édition latine des *Carmina* d'Oplatien est celle de Giovanni Polara (Turin, 1973). Ceux qui l'admiraient le lisaient dans le texte. Depuis, le mépris classique et l'horreur romantique des contraintes dures l'ont condamné quasiment au silence : il n'existe aucune traduction complète de ses œuvres. Juan Antonio Gonzàlez Iglesias, qui travaille à une traduction espagnole du *Carmen XXV,* nous a promis une étude que nous publierons dans l'un de nos prochains numéros.

Nous convions nos latinistes francophones à rappeler Porphyre Optatien de son nouvel exil.

Ossip Mandelstam

nyCTH MefiH3 OTAaH MéHH BopOHeX,
ypOHHmb Tfal Me HH HJ1B npOBOpOHHlllb,
Tbl BbipOHHIDb MeHH HJIH sepHenib,
BopOHeSK 6na3Kb, BopOHe» ~ BOpOH, HOJK.

Voronej **d'Ossip Mandelsiam - un quatrain de pentamètres** ïambiques - est **entièrement** construit **à partir des sons contenus dans le nom de la** ville de **Voronej, ville** où Mandelstam fut **assigné à résidence en 1936. point** de départ de l'ultime **voyage que** sera sa déportation 11 **se présente sous** la forme traditionnelle **d'un oracle, que** nous pouvons Ivre aujourd'hui **comme** la prémonition de sa destinée **tragique. Ce** poème a été jugé « intraduisible » **puisque le** travail sur la forme y est **indissolublement liée à** la **langue** russe. Sa transposition pertinente en français **ne peut s'obtenir que** dans la **mesure** où elle s'accompagne d'un processus **de réécriture créatrice.**

Léon Robel / Ossip Mandelstam

VORONEJ

Relâche-moi, déprends-moi Voronej:
Echapperai-je à ta vorace neige,
Et vais-je au Nord ou bien géhenne hors ?
Voronej vol, Voronej gêne et mort...

Traduction informative

Lâche-moi, rends-moi Voronej:
Tu me laisseras tomber ou me perdras au jeu,
Tu me feras tomber en dehors ou me rendras, —
Voronej mi rage, Voronej corbeau, couteau...

Transcription sonore

Pousti ménia, atdaï ménia Varonish:
Ouronish ty ménia il pravaromsh,
Ty vyranish ménia ili vermosh. —
Varonish — blash» Varonish — vor.m, novh

Vladimir Maïakovski

Pa36oH cne# 3aTep«H npoHHo

BO TbMe erwneTCKHX

npOBepHB pyKOIIHCB

nocrpoTOo,

rponm OTCbinaji KâaHa^ëH.

EOHTCH BâM poxHa Kaxoro ?
*ÎTO

npoTHB - üyniKHHy HMen» ?

Ero Kyjiax

HSB6K SaKOBaH

B cnoKOHHyio K *oôHRe* Mefli» !

Daic du 15 décembre 1916. ce poème apparemment écrit en vers libres, de longueurs très inégales, et adressé * *À V. Brioussov* », se moque de ce poète, le plus fidèle gardien du iambe classique russe. Les octosyllabes dissimulés de Léon Robel traduisent de manière rythmiquement *pertinente* l'entreprise de Maïakovski. qui s'attache à détruire un vers hypercanontque le ïambe russe.

Léon Robel / Vladimir Maïakovski

À V. BRIOUSSOV AVEC MON BON SOUVENIR

La trace du crime se perd/
dans l'ombre des nuits égyptiennes/.
On la paye au nombre
de vers/ :
au moins les piges seront siennes/.
Que diable avez-vous donc à craindre ?/
Que peut avoir Pouchkine
contre ?/
Son poing
A jamais dans l'étreinte/
de cet imperturbable bronze/.

Traduction informative

Du brigandage la trace est perdue solidement
dans les ténèbres des nuits égyptiennes.
Ayant vérifié le manuscrit
ligne à ligne.
des sous a versé le trésorier.
Craindre pour vous que diable.
Quoi
contre Pouchkine peut-il avoir ?
Son poing
éternellement aux ter*
dans l'impassible **à** la vexation bronze j

Jean-Michel Sterdyniak

VÉNÉRÉE

Maintenant que liée, et transpercé toujours
corps, que brûlée, et jamais détaché
cœur, que touchée, et parfois enflammée
âme. par mes regards, mes cheveux, par mes mains.

De ton corps, et ton cœur, de ton âme, tu noues,
aimantes, d'ombre embués mes regards,
roussis, romps, de fer ocrés mes cheveux,
blesses de sang et cendre, prisonnières mes mains.

Et tant tes cheveux mon corps, tant tes mains mon cœur,
tes regards sans fin mon âme, consument,
étanchent, vissent de leurs rets, brandons et traits.

Qu'en nos mains et cheveux, regards, nos corps, nos **âmes,**
nos cœurs, sentent ces nœuds, ces plaies, ces feux
que libère, guérit, éteint seule la mort.

Ce poème est un sonnet sur les armes de l'amour (flèche, feu, filet), en vers rapportés,[1] composé après la lecture d'un sonnet d'Etienne Jodelle *Oncques trait, flamme ou lacqs...,* **lui-même traduction presque mot à mot d'un sonnet de Domenico Veniero[2]** (1550). **Veniero est celui par qui « le pétrarquisme s'est fait géométrie ».[3]**

En plus des contraintes évidentes de la forme - les 14 vers, les 3 énoncés parallèles, l'imbrication de ces 3 "peignes" nécessitant un effort de mémoire sémantique, et l'organisation strophique - se sont imposés la longueur des vers, les allitérations, le jeu sur l'horizontalité et la verticalité, etc. mais surtout l'enjambement du détaché / cœur (vers 2-3), **calque voulu et nécessaire de celui de Jodelle, métriquement situé au même endroit. Le poème développe le sens de celui de Venerio, comme il extrapole et étend sur le plan formel l'enjambement de « cœur » à « corps » et à « âme ».**

Voici le sonnet de Veniero :

Non punse, arse o legô, stral. fiamma o laccio
D'Amor giamai si duro e freddo e sciolto
Cor, quanto'l mio, ferito, acceso e'nvolto,
Misera pur ne l'amoroso impaccio.

Saldo e gelido più che marmo e ghiaccio,
Libéra e franco i non temeva, stolto,
Piaga, incendio o ritegno : e pur m'a colto
L'arco e l'esca e la rete in ch'io mi giaccio.

E traffito, distrutto e preso in modo
Son, ch'altro cor non âpre, avampa o cinge
Dardo, face o catena hoggi si forte.

Nè fia, credo, ch'il sangue, il foco, il nodo
Ch'el fianco allaga e mi consuma e stringe
Stagni, spenga o rallente altri che morte.

[1] **Sur les armes de l'amour et le procédé de la corrélation, on se reportera utilement à : Pierre Getzler, Pierre Lusson, Jacques Roubaud, « Les Armes de l'Amour — matériaux pour une étude du sonnet pétrarquiste européen », m** ***Cahiers de poétique*** *comparée,* **n°6, pp. 81-159, 1982 et** ***Cahiers de poétique comparée.*** **n°7, pp. 7-162.**

-'Cf Pierre Lusson, « Un sonnet de Domenico Veniero et ses traductions». ***Cahiers de poétique comparée.*** **n°20, pp. 119-149, 1993**

' Id„ p. 123.

Battus

AMIS ACCIDENTELS

Quand deux langues présentent un mot en commun, cela peut tenir à cinq raisons. Prenons l'exemple de la paire français-néerlandais.

K y a. première raison, des milliers de mots français que le néerlandais a empruntés : BUREAU et CADEAU, qui s’écrivent aussi BURO et KADO. Il y a. deuxième raison, des dizaines de mots qui ont suivi la voie inverse. MANNEQUIN et BOULEVARD ont acquis une orthographe nouvelle, mais POLDER et GOUDA sentent le produit d’exportation. Troisième raison : les deux langues ont emprunté le même mot à une troisième langue : JAZZ et RAP. UMLAUT et LEITMOTIV, VETO et sic, PIZZA et PIZZICATO. La quatrième raison est enracinée dans l’histoire, date d’avant la naissance du français et du néerlandais. Je n’en connais que peu d’exemples : O, PAPA.

Ces quatre raisons sont d’une banalité telle que je ne m’étendrai pas plus longtemps sur elles. Heureusement, il y a une cinquième raison : une raison sans raison. Le hasard. Hypothèse : pour chaque paire de langues alphabétisées, il existe une séquence de lettres qui forment un mot dans les deux langues. Je donne des exemples pour dix paires de langues :

	français	néerlandais	anglais	allemand	latin
français		arts	sale	mit	puer
néerlandais	brume	— .	bedroom	verflucht	passer
anglais	car	gerund	: —	die	sex
allemand	setn	nîdil	am	_	das
latin	mens	mens	il	aller	—

Le français compte, comme beaucoup de langues, un nombre Fini de mois, disons cent mille. Pour le néerlandais, par contre, le nombre de

mots est plus précis : il est infini. A partir de deux mots existants - par exemple STROE (paille) et SOTER (sauveur), on peut imaginer une situation où il sera possible d'employer le mot composé STROESOTER. ou le pluriel STROESOTERS. Ce dernier mot est d'ailleurs un éodermdrome (voir l'article de Jacques Roubaud dans *Formules* n°l.

On pourrait donc faire défiler dans un ordinateur les données d'un CDrom comportant tous les mots français et, pour chaque mot, voir si la série de lettres correspond à un mot composé néerlandais (l'algorithme a été donné par Erwin Reifler en 1955). Ensuite, il faut vérifier si ce mot ne relève pas de l'une des quatre catégories banales. Comme les subjonctifs hollandais ne figurent pas dans les listes électroniques disponibles, je n'ai pas choisi cette route. J'ai trouvé 500 amis accidentels et je ne crois pas qu'il y en ait plus de mille.

Un mot présente trois facettes : sa forme graphique, sa forme phonétique et sa signification. Ces trois facettes peuvent se marier de huit façons, comme le montre ce diagramme :

graphique	phonétique	sémantique	exemple
			do un mot identique
			de allosème
			papier allophone
			huile homographe
			bureau / *buro* allographe
			cou / *koe* homophone
			cheval / *paard* homosème, traduction
			cheval / koe deux mots

Seuls les quatre premières possibilités m'intéressent ici : les cas où les formes écrites sont identiques.

Les amis accidentels franco-néerlandais sont courts, la longueur moyenne étant quatre lettres. La moitié est monosyllabique. On puise une bonne part des amis fortuits dans les mots français qui se terminent par *er*. En néerlandais, ce suffixe nous donne l'agent d'un verbe (VISSER, LASSER) ou un comparatif (ARMER, BLINDER). GROSSIER et POELIER sont des faux amis par excellence qui pourraient induire en erreur tout consommateur s'il ne voyait en vitrine soit un poêle, soit un faisan.

C'est dans les mots français se terminant par un | qu'on puise le plus grand nombre d'amis accidentels. Ici les subjonctifs archaïques HUILE. POCHE, PLEURE, LIEGE, NOEME, MARTELE et VERVELLE sont de trop beaux exemples pour être passés sous silence.

Au total, la moitié de nos exemples présentent une origine systématique, à savoir les mots français se terminant en *er* ou en *e*. Ça plaira aux linguistes. Mais pour ce qui est de l'autre moitié, l'existence de séquences identiques ne saurait s'expliquer par aucun système. Et ça, c'est fait pour plaire aux lecteurs de *Formules*. Que peuvent faire les amis accidentels pour la littérature ?

Il est facile d'écrire un texte néerlandais avec des mots qui ont tous l'apparence française mais qui ne constituent pas pour autant une phrase française. Exemple : DE RIDICULE PREMIER TOT DE BANALE VICE-PREMIER : « BRAS EN BRUIS, GRIS ROYALE VILLA PLUS LUXE HAREM ! » DE IMPOTENCE VICE-PREMIER TOT DE OMNIPOTENTE PREMIER : « MIS, PRESIDENT. RUINE GRIS JE HIER, VIES, EN VOL MET OBSOLETE VEDETTES. »

Est-ce possible de faire un texte avec des amis accidentels, qui soit à la fois un texte français et un texte hollandais ? Les quatre phrases suivantes sont interprétables dans les deux langues, même si la dernière n'appartient pas au fiançais courant :

POESIE : « ETE DE JAMBON EN VILLE DE POELŒRS ».
(Que la chatte mange le coupon de marmelade et qu'elle écorche le marchand de volailles.)

MORT DE VENT HIER, LUI ?
(Il grogne ici, le mec ?)

BERGER VIT VOL SMART.
(Le sauveur chicane plein de douleur.)

MAIS DORS JE ?
(Bat-on le maïs ?)

Ayant publié sous les pseudonymes les plus divers et dans les genres les plus variés (du journalisme le plus drôle et acerbe au traité de linguistique mathématique le plus rigoureux). Battus représente et résume presque à lui seul ce qu'on a pu faire d'oulipien en néerlandais. Son ouvrage encyclopédique. *Opperlandse lual-en leJierkiinde* (1981. Littérature et linguistique des Pays-Hauts) constitue la tentative la plus cohérente à ce jour de circonscrire le champ de la contrainte.

Annick Duny

FLEXION LIBRE

A ELISABETH GIRARD

ECLIPSE^^^^^^ AVE

ENTRA EN UN CANAL
UN CONDOR GRIS
SON DE METAL
FINAL TRISTE ?
SUAVE DON
A
VENUS

LEVE SON AME A PAN
TEMPLE AURA A RAS DE SOL.

EXPLOSION
EN UN VOLCAN.

PANIQUE
QUE LANCE UNE BALANCE
Y SOMBRA A PIQUE.

AVE.

OASIS

— ONDE VAS TU
AMANTE
DE LA REGION VACANTE

— NI HUMUS NI LIMON
ME CAPTA UN SOL
QUE DORA UN PRINCIPE DE CRISTAL

Traduction française
des trompe-l'œil franco-espagnols **précédents**

ÉCLIPSE

Entre dans un canal un condor gns. Son de métal. Final triste? Suave don à Vénus.

OASIS

■—Où vas-tu, amante de la région vacante ?

— Ni humus ni citron, me capte un soleil que dore un prince de cristal.

OISEAU

Aimez Pan, vous, son léger. Douce brise à la surface du soleil. Explosion dans un volcan. Une chauve-souris (car défi vaut bilan) et l'ombre à pic. Oiseau

Quelques remarques sur cette contrainte

La contrainte choisie (il y aurait sans doute beaucoup à dire sur le supposé choix, mais nous n'aborderons pas cet aspect du problème ici) est celle de la lisibilité des textes en deux langues, française et espagnole. Les textes sont réalisés à partir d'un repérage de mots homographes dans les deux langues ; le problème majeur de l'accentuation a été contourné par le recours aux majuscules, et bien sûr limite cet exercice à un jeu d'écnture. Toutefois, nous n'avons pas cherché à dissimuler celte entorse au système des deux langues : au contraire, nous lui avons assigné la tâche de nommer i* ensemble (c'est l'un des sens possibles de « flexion libre »). Rétablir en langue les signes diacritiques, c'est aussi postuler le pouvoir de suggestion des mots. C'est en raison aussi de ce pouvoir, que la traduction que nous proposons des textes bilingues est aussi imparfaite que n'importe quelle traduction. Elle ne se veut que piste dans un jeu sans fin où chacun pourra faire miroiter à son gré l'une ou l'autre langue du texte original : puis à le traduire dans une troisième langue de son choix, ou encore, en écrire d'autres...

Le premier texte repose entièrement sur la synonymie puis l'illusion devient de plus en plus illusoire : mais, comme dirait Alice, sans miroir, pas de traversée - bonne rouie !

Paul Claes

LES FILS DU SOLEIL

O thou son of Sol
But brighter than thy father
Ben Jonson, *Volpone*

DE ZONEN VAN DE ZON

De rode wonde waar de
hemel werd ontraand
is hoog boven de aarde
tôt een zon ontbrand.

Onder het ruigbehaarde
van de wolkenrand
bleef bloed dat nooit bedaarde
druppen in het zand.

En in de avonstonden
hebben nooit sindsdien
de zonen van de zon de

ondergang gezien
zonder dat hen de wonde
kwelde van voordien.

THE SCAR

0 the red wound where
Heaven rudely maimed
Showed a sun inflamed
In a screaming air.

From the shaggy hair
Of a cloud has rained
Silent blood that stained
desert with despair.

Not a single son
Of the blinded sky
Saw this setting sun

Without wondering why
Secrets had begun
With a searlei cry.

CREPUSCULUM

Vulnus purpureum
Que caelum est castratum
Sublime stat mutatum
In Solem igneum.

Virus sangumeum
De nube distillatum
Spargebat obstinatum
Solum pulvereum.

Nulli crepusculo
Occasum Solis nati
Cemebant oculo

Qui non excruciati
Essent spectaculo
Infatigati Fati.

LA PROLE DEL SOLE

Sopra la Terra dove
lo scarlatto evirato
del Cielo non si muove
un Sole fu svelato.

Sotto l'irsuto Giove
da nuvole velato
il sangue sempre piove
sul suolo desolato.

Nessuno délia proie
crepuscolare osserva
il tramonto del Sole

neU'ora di Minerva,
nessuno cui non duole
la piaga che l'enerva.

ALCHIMIE

Die rote wunde, wo
entstellt der Himmel stand,
bat sich entzündet so
dass eine Sonne entstand.

Daruber, rauch und roh,
zerriss der Wolkenrand,
woraus das B lut entfloh,
das rasch im S and verschwand.

In solchen Dazmmerstunden
haben die Sohne me
die Sonne dagefunden

ohne dass sic, wic Sic,
ergliihten in ihrer Wundcn
geheimer Alchimie.

LA PLAIE

Vermeille est la blessure
Du ciel émasculé
Qui porte la coupure
Du soleil annulé.

Chu de la chevelure
D'un nuage ondulé
Le flot de sang perdure
Dans le sable brûlé.

Devant ce crépuscule
Cruel le descendant
Du soleil ne recule

Qu'en reconnaissant dans
La blessure qui brûle
Le repère d'antan.

DESOLACIÖN

Siempre sobre la tierra
El vientre mutilado
Del cielo Colorado
Muestra une herida fiera.

Encima de la sierra
Debajo del nublado
El sol ensangrentado
Etemament yerra.

i O lésion ejemplar
Al hijo que no siente
La luz crepuscular

Sin que siniestramente
El desastre solar
Le culpe y le atormente !

OMOAAOZ

riopipûpeov xuipXoü tpaùp' Oùpavoû "HXtov fj\)/£V
aïpaT' ànoaTàÇovT' èK vEtpsXâiv tcaxà **rfjv-**
oùSénox' 'HX.iàÔT|ç ôùvovta T6V"HX,IOV elSe
Kaûpatoç àpvriptûv êarcepiou Tcaxépoç.

Paul Claes est actuellement le traducteur le plus réputé en langue néerlandaise £3 son
actif, mentionnons la traduction d *Ulysse, û' Une saison en enfer,* mais aussi d'un choix de poèmes de Mallarmé) Romancier, il pratique une éenture à contraintes d'une grande ingéniosité *Les fils du soleil,* un cycle de poèmes autotraduil en sept

John Lee

ALLITTERATION TO MR JAMES JOYCE

February 2nd 1998

Dear Mister Germ's Joisl.

In gutter dispear I am shaking my pen two-leg Juno that being slaid duck in bad with the prewailent distemper (I openned the window and swiftly in flew Enza). I hâve beam reading one chalf ter the Udah the nomboareds of "transition" in switch-elm are printed tree severeall instorments of your Warke in Frogdress.

Yew must noth ink I am attempting to readical (de sack!) you or to be smart but I am sawdusturd by my inabillety to onthorstand most of the impslocations constrained in your boak that (although I am by nommais dumps and in fact I cocksider myself if knote brilliantly ejewcatered. still of aboverager men's tality and having maid most of the offorty umties I kismet) I am wrighting to you, dire monsewer Henry Jamb's Voice, toolecture no quite franckly how bedandboerd I feeuil a bout itold.

I am iiberzeugt tract the larbaud involved in the compstitchion of your worid verst be almost souper geuman and that so much travail from a manne of your intellact must ryeseult in somethink jerry sicnigocant. I wood only like ton-0 hâve I been so stricknine by my illnest white wrestling under my woarm dust-coventryette that I am as the idiom goes in my neightive lande "ont of the mind gone out" and unable to combprehen thaï which is dire or is there readly in your Winnegans Fake some tass pecked which is Uncle Lear ?

Please froggive my st'Emeritus and any inconvince that my hâve peen caused by this litlle ration.

Adyou, eh, mondroi.

Val E DICTIONARY

LHETRE A M. JAMES JOYCE

le 2 février 1998

Monchieur Deames Joyeuses,

C'est conploutrement déjaspéré que je crands la plume pour vous faire sayvoir que, engourdant l'espieule écosse de la mallardie deux carré qui sévit actuewailement (je pfénetre dans le leaving-rhume et vite m'y chuif), je m'essuis mis a Lear les Huns apres les hôtes les numérots de 'transicion' hou sont imprimés lesdits vers fascisticules de bau 'trouve rage encours'.

Ile ne faux pas pensceptique j'excede vous ridiculisez nid d'aedre futaie, mais je suis telliment consterné poire mon incapascité de conprendre les impiquassions conténdues dans vote étravail que (bien queue jeu noeud soie nullement idiotique et maime que je me considéré scienon brillamment édulcoré du moins d'une tailité supérieure), je vous écris, chair mysterre Shamme's Choice, pauvrous dear sans jambage cormeblienc troussella me détrempe.

Je suis convaincu que la penne quarantrainée la composition de votre bouleauquin a du hetre quasi surhumainche et que tante de labeurre de la patte d'un home de votre untellecte doigt avoisne poor raiscultass quelque chosme de trait grande portréestan. Je wouldrais seulement savoire si j'ai été tallement emproisonné par mammellady pendant que je reposais mes marmbraquées sous le couve-livre shaw que j'ai comme on dit dans le patrique 'le serve-0 destraqtés du cerre-liveau' et suis incapable de comprondre ce qui est Claire, ou y-a-til vraiment dans votre horse-d'oeuvre quel crasse pet qui point n'ai guerre?

Je vous plis de pardonner maté marrité et torte incommodité qui pourrait résullurer de soupétit billet (de logement).

Bye-bye, montsigneur floué,

Valéry DICTION

HORS DOSSIER

SUITES AU N°1 173

SUITES À VENIR 217

Jan Baetens et Bernardo Schiavetta

À PROPOS DE *FORMULES* N° 1

La sortie du premier numéro de *Formules* a permis de vérifier l'intérêt qui existe aujourd'hui pour le domaine que notre revue entend couvrir. Les réactions, nombreuses et souvent positives, nous confortent dans l'espoir que *Formules* est venue répondre à un besoin, celui de trouver un lieu de rencontres pour tous ceux qui pratiquent les écritures 1 contraintes, pour ceux aussi qui les étudient, ainsi que pour un public de lecteurs sensibles à leur séduction.

À faire le rapide survol des critiques de presse tant générale que spécialisée, puis des réponses de lecteurs ou des échos plus confidentiels recueillis au hasard des rencontres, il se manifeste d'emblée que le pari de la diversité ciblée qui est le nôtre constitue indéniablement une préoccupation majeure de tous ceux qui s'intéressent aux écritures sous contrainte. On avait pu craindre que le choix exclusif d'une seule tendance de l'écriture littéraire ne nous expose à la monotonie ou, pire, au dogmatisme. Nous croyons maintenant pouvoir affirmer le contraire, car cette vigoureuse tendance que nous appelons les « littératures **à** contraintes » est bel et bien, comme le proclame sa dénomination, objectivement plurielle.

C'est pour cette raison que *Formules* ne se propose pas de suivre une *ligne,* mais d'explorer un *domaine.* Cela a été d'emblée bien perçu, et la diversité des contributions créatives et surtout l'ouverture de notre projet (y compris | des voix dissidentes ou sceptiques) sont les traits de *Formules* qui ont été le plus mis en exergue dans les comptes-rendus de la presse.

La question du dogmatisme était au cœur des propos polémiques de Jacques Jouet. Plusieurs lecteurs nous ont dit qu'ils étaient entièrement d'accord avec lui. En fait, nous pouvons souscrire à la plupart de ses remarques, notamment à propos de l'équivalence esthétique des textes ludiques et des textes séneux. Nous continuons toutefois à penser qu'un texte ludique mal écrit reste mal écrit et que l'illustration d'une contrainte ne gagne rien à être mal écrite (mais qu'est-ce que bien écrire ? vaste sujet...).

Nous voudrions ajouter ceci : les analyses de l'Ouverture **de notre** premier numéro, trop affirmatives, sont en fait des hypothèses **de travail,** qui se modifieront sans doute. Nous pouvons nous tromper, mais, **plutôt** que de nous installer dans une « fin de l'Histoire » littéraire, nous **pensons** que les « littératures à contraintes » représentent, aujourd'hui **une voie** majeure pour l'avenir de la modernité.

Une nouvelle modernité qui, loin de tout formalisme **vide, fait le** pari d'un formalisme plein. Une nouvelle modernité **constructive et** rigoureuse, différente, surtout, des molles écritures **postmodemes, mais** très différente également des productions **iconoclastes de certains** continuateurs des avant-gardes historiques.

Avons-nous parfois allègrement confondu **concept esthétique et** goût esthétique **?** Cela reste à corriger, car le *sens critique* **reste notre** dernière idole. Mais soyons clairs **:** certes. *Formules* **se propose d'étudier,** dans le domaine de la recherche théorique **et de l'érudition, toutes les** écritures à contraintes, sans autre choix **que celui de l'intelligence critique ; par contre, dans la** quête de **textes de création, notre goût n'est pas éclectique ni consensuel :** *Formules* **veut privilégier le savoir-faire contre l'â-peu-près. le sens contre le non-sens, le plaisir de la lecture contre la fausse difficulté, ou la laideur faussement « moderne ». Bien entendu, notre goût pour la rigueur n'exclut pas la légèreté ni l'humour, ni (surtout) l'aménité.**

Notre critère de choix n'est pas, en premier lieu, la qualité de récriture, mais la qualité de la contrainte dans l'écriture : autrement dit, des textes de grande qualité, mais non bâtis sur un programme formel, seront (avec regret) exclus, tandis que pourront (parfois) être édités des textes non aboutis, mais ayant des possibilités d'extrapolation ou de perfectionnement qui les rendront stimulants à défaut d'être « beaux ».

Face aux gestes uniques et définitifs des défuntes **avant-gardes, la** réécnturc et l'émulation constructive restent, à notre **avis, l'une des** caracténstiques majeures de cette nouvelle modernité que **nous explorons.** L'émulation rendait dynamiques les « formes fixes » **d'autrefois.**

L'émulation dynamisera et relativisera nos «formules», aujourd'hui et surtout demain.

Par ailleurs, nous avons eu le plaisir de recevoir d'emblée des propositions en grand nombre, et souvent de très grande qualité. Nous avons publié dans notre numéro 1 un écrivain inédit, Hervé Lagor. et nous avons appris avec plaisir qu'il avait été remarqué par le critique de *Libération.* D'autres écrivains inédits sont publiés dans le numéro 2, à côté des grands auteurs qui nous honorent de leur collaboration. Cette réponse positive de tout type d'auteurs est le plus bel hommage qu'une revue puisse recevoir, et l'apport indispensable à la diversité et â l'ouverture que nous recherchons.

Toutefois, en dehors des enjeux proprement littéraires, quelques lecteurs et auteurs (à l'image, par exemple, de Jean-Marie Laclavetine dans notre premier numéro) ont émis des réserves à propos de notre éditeur, L'Age d'homme. Le directeur de cette maison, d'origine serbe, a manifesté, comme bon nombre d'intellectuels français (Bernard Henry Lévy, Jean Dutourd, Alain Fmkielkraut, entre autres), des prises de position tranchées dans le douloureux conflit yougoslave. Lorsque nous lui avons suggéré de repréciser par voie de presse ses convictions, il nous déclara qu'il ne se justifiait jamais, son catalogue étant sa seule réponse.

Formules serait donc une revue apolitique ? Certes non, car cela est humainement impossible. Mais, ici encore, les positions intolérantes et totalitaires des avant-gardes historiques, à l'image du pontificat de Breton, doivent être dépassées. Nous sommes farouchement contre toute attitude antidémocratique. Ni futuristes fascistoïdes, ni révolutionnaires surréalistes, ni situationnistes, notre très-sage choix est, enfin ! le sens critique, et surtout la *démocratie,* au sens propre et figuré, dans la réalité cl dans la fiction littéraire, dans la théorie et dans la pratique. L'hyperconstrution des littératures à contraintes est une voie, mais elle n'est pas la seule voie et dans notre premier numéro nous en avons déjà évoqué d'autres.

— Vous êtes *libre.* Voulez-vous postmodemiser ? Allez-y ! Ecrire des émotions rimées ? Faites donc ! Pousser des cris asyntaxiques ? Faites encore ! Vous êtes *libre* ! Nous le sommes d'être contraints.

— Ecrivez-vous, étudiez-vous, liscz-vous de la bonne littérature à contraintes ? *Formules* vous attend...

Alain André. Philippe Bruhat, René Droin

SUITES AU LIVRE INFINI

Les trois textes ci-dessous commentent, critiquent et développent l'article « Comment je me suis mis à écrire le Livre » paru dans le numéro 1 de Formules *(p. 209-226). Puisque Alain André le fait ici très clairement, nous ne résumerons pas le projet du LIVRE ; il faut toutefois préciser que seul l'Hyperpoème Zéro y était conçu comme un centon résumant en abrégé l'ensemble de la littérature mondiale (sic). Bemardo Schiavetta, qui a lancé l'idée du projet, ne souhaite pas intervenir pour l'instant dans les réflexions qui sont en cours. C'est à ce prix que les développements seront riches et inattendus. Vous pouvez envoyer toutes vos propositions à notre Rédaction, ou bien à l'une des nos adresses électroniques (voir la page de crédits). Tour cela sera intégré dans notre site Internet (avec les premières ébauches du LIVRE) et donnera lieu à la publication d'une mise au point dans le numéro 4 de* Formules *(2000-2001).*

COMMENT JE ME SUIS MIS À LIRE LE LIVRE

Le projet

Le rêve d'écnre un livre qui soit le Livre total, nous explique Schiavetta, **est aujourd'hui considéré d'une part comme la** propriété littéraire du camarade Mallarmé, **d'autre part comme une** impossibilité. Il ne saurait exister de **livre qui son comme l'équivalent** textuel de la Terre, son « explication orphique ». *Ce* fantasme, du reste, s'est esthétiquement dévalué depuis la fin des genres épiques ou didactiques, depuis la mort de Dieu et la disparition d'un certain Borges. Nul ne rêverait plus, en somme, de faire oublier, d'un seul coup de dés. la Bible et L'Iliade.

Sauf Bemardo Schiavetta. Lui sait que cette impossibilité repose sur une idéologie datée, réductible à trois postulats selon lesquels l'entité Livre est a) une forme close ; b) liée à une thématique dénombrable ; c) ayant un nombre défini d'auteurs. Sa démonstration consiste donc à dynamiter ces trois postulats en suggérant des solutions telles que « le Livre infini dont je parle est un objet concret, que tu peux écrire avec moi, toi qui es en train de me lire ».

Le Livre repose sur trois principes d'infinité. Le premier est celui de l'infinité de la forme, sous l'espèce de l'infinité des nombres entiers. Le vers métrique est l'application du nombre au discours, ainsi que l'a illustré par exemple Roubaud en édifiant sa Théorie du Rythme Abstrait dans *La Vieillesse d'Alexandre.'* Pour rendre la correspondance plus sensible et plus universelle, Schiavetta propose donc de prendre pour base celle de notre système numérique : le chiffre 10, c'est-à-dire le décasyllabe. Le début du Livre sera ainsi constitué par dix strophes de dix vers décasyllabiques. Le mécanisme de l'hyperglose, consistant a rajouter une glose de huit vers dans chaque interligne de chacun de ces dizains (puis une nouvelle glose dans chaque interligne de la glose, et cetera), permet d'y adjoindre le principe de sa prolifération infinie : celui d'une forme infiniment ouverte.

Le second principe est celui de l'infinité des auteurs. L'écriture collective n'y suffit pas : il faut inclure les auteurs du passé. L'hyperpoème initial sera donc composé à partir du principe du centon, c'est-à-dire du collage de fragments de textes passés ou contemporains, réalisant ainsi le principe d'un nombre d'auteurs potentiellement infini.

Le troisième principe, d'infinité thématique, trouve sa solution pratique dans le recours à la métatextualité. L'hyperpoème en effet a pour thème son « autodescription ». Sa « neutralité » permet ensuite aux hypergloses de décliner tous les thèmes possibles, notamment ceux que suggèrent mythes et légendes.

En tant que lecteur, je m'esbaudis et me régale. C'est de la spéculation, mais de la plus ingénieuse, de la plus stimulante. On à envie de taper dans ses mains, de crier : Bravo l'artiste ! Schiavetta a en outre l'attention de nous inviter dans son atelier, non seulement en suggérant une collaboration scripturale à ses lecteurs, mais en expliquant d'où lui est venue la clef de son projet. Le lecteur passe ainsi du projet de texte au récit autobiographique de l'invention du projet. 11 apprend que le Livre infini dérive d'une forme fixe italienne, la couronne de sonnets, qui comprend un sonnet-maître (constitué de quatorze vers recteurs) et quatorze sonnets enchaînes en cercle « Chaque sonnet de la série circulaire commence par la reprise du dernier vers du sonnet précédent, jusqu'au

quatorzième sonnet, dont le dernier vers est identique **au premier vers du** premier sonnet du cycle. **»** L'article nous propose en outre, **preuve ultime** en somme du caractère réalisable du projet, un hypersonnet, **composé par** Bemardo Schiavetta selon le principe du centon.

Cette confidence met en lumière l'affinité **qu'entretient le rêve du** Livre infini avec la rhétorique. Elle n'efface pas les **réductions, il est vrai** productives, auxquelles se livre Schiavetta au cours **de sa passionnante** démonstration.

Les traces du prestidigitateur

À première lecture, le principe d'infinité de la **forme m'a séduit.** Il m'évoque le temps où je lisais en parallèle, **bouleversé et travaillant au** deuil **de** mes propres amours défuntes. *Quelque chose noir, La Vieillesse d'Alexandre* et *Le Grand Incendie de Londres* **de Jacques Roubaud. Dans le dernier de ces livres en effet se racontait un autre projet de Livre, tout d'incises, branches et bifurcations infinies... Tout au plus me suis-je dit, me souvenant de mes comportements d'alors, que pareille réduction du poétique au scientifique (de l'affectif aux mathématiques) pouvait** présenter **quelque chose d'un mécanisme de défense ou d'une rationalisation, voire aller de pair avec une vraie difficulté à écrire. Mais je n'en** étais pas **moins ému que Prosodie et Mathématique puissent ainsi additionner** leurs **forces dans cette prodigieuse entreprise de chiffrer la Terre entière.**

La littérature néanmoins s'y voit réduite à la poésie, elle-même **reconduite dans son rôle de paradigme et d'ambassadrice.** Le vers **l'emporte, reléguant la prose dans les scolies et les annexes.** Rien ne **m'empêche, cependant, d'imaginer un Livre fondé sur** l'alliance de la **mathématique et de la prose : dix textes de mille signes,** comprenant **chacun dix phrases ?**

Le second principe, d'infinité des auteurs, semble aller de soi. J'hésite pourtant : la modalité technique du centon réalise-t-elle la panté entre auteurs du présent et auteurs du passé ? Une ambiguïté concerne le statut énonciauf des hypergloses. Le centon en constitue-t-il derechef la modalité exclusive ? Ou bien s'agit-il d'associer l'énonciation propre de leurs scripteurs à une règle de citation massive ? Dans la première hypothèse, je ne comprends pas en quoi l'infinité des auteurs doit entraîner la réduction de leur apport à un exercice d'intertextualité. Ni. dans la seconde, selon quelles modalités les citations massives peuvent s'intégrer aux textes des scripteurs Une (re)lccture attentive permet de valider la seconde hypothèse le centon régit donc l'cngcndrcmcnt du seul Hyperpoème. Mais je ne comprends toujours pas pourquoi il ne paraît pas « logique » **à** Bemardo

Schiavetta de l'écrire, tout simplement, en se passant du centon, de même qu'il ne lui paraît « pas logique d'écrire avec (ses) propres mots le premier Sonnet-Maître des hypersonnets, l'Hypersonnet ».

C'est, argumente-t-il, qu'il s'agit d'une entreprise « infinie et transindividuelle ». Que l'entreprise passe par les individus sans se réduire à leur apport ne me semble toujours pas entraîner pour conséquence l'éviction de l'écriture individuelle. Ne suffirait-il pas de faire alterner écriture individuelle et écriture intertextuelle à base de centons ? Imaginons, même, autre chose : la revue *Formules* ouvre un concours. Il s'agit d'écrire un hyperpoème en décasyllabes. Le thème est laissé à la décision des participants, puisque le mécanisme des hypergloses rend à mon sens inévitable le traitement progressif de tous les thèmes imaginables. Le comité de rédaction choisit donc un hyperpoème (ou plusieurs : pourquoi le Livre infini serait-il fini par son début ?) parmi les propositions reçues. Les participants au concours sont ensuite, tous, invités à écrire les premières séries d'hypergloses. L'expérience permet d'en analyser les imperfections, d'imaginer, qui sait, de nouvelles formes pour le Livre infini (qui n'est pas un Livre unique).

Le dernier principe, d'infinité thématique, me semble un brin superfétatoire, on l'a déjà compris. Nous écrivons avec les récits qui nous constituent depuis l'enfance, que nous les ayons lus ou non. Inutile par conséquent d'imposer des thèmes comme le Chaos, la lutte contre les Titans ou ceux que le Dante nous a légués : c'est nécessairement à leur contact que s'inventeront les hypergloses. Mais Bemardo Schiavetta en serait d'accord. J'en reviens donc à mon idée, qu'il est plus excitant d'expérimenter un dispositif d'engendrement du Livre total, quitte à en critiquer les limites et les imperfections, que de repousser à l'assurance d'une perfection inaccessible les conditions mêmes du début de l'entreprise. Sinon, c'est le livre impossible qui guette derechef.

A pareille entreprise, il semble souhaitable d'employer deux qualités : l'humour et le sens du partage. J'y ajouterais volontiers une dose de modestie expérimentale. La couronne de sonnets m'a par exemple donné l'envie de proposer une petite expérience de production collective dans le cadre de l'organisme d'ateliers d'écriture dont je suis responsable (et qui s'appelle Aleph). Je vais suggérer d'écrire une couronne narrative, en acceptant même la contrainte du centon (adéquate à la modestie non du concepteur du Livre infini, mais de l'animateur d'atelier d'écriture). Un centon narratif de dix phrases sera lu aux quatorze participants de l'atelier, chacun recevant ensuite la première et la dernière phase de l'hyperglose qu'il lui appartiendra d'écrire. La lecture critique du résultat, dûment tapé et photocopié, permettra de voir s'il y a lieu, comme il est

certain, de nous livrer à diverses opérations visant à améliorer le résultat, ou de continuer à écrire en considérant chacun des textes produits par les participants comme un nouveau texte-maître possible, ou de renouveler l'entreprise en en modifiant quelques paramètres...

La simple évocation de cette expérience suggère les réductions auxquelles l'atelier impose à son tour de livrer le projet, compte-tenu de la disponibilité des personnes, du travail impliqué, etc. Tout projet de Livre infini, dans la mesure où il est concevable (et voilà bien quelque chose que prouve Schiavetta, et qui n'est pas rien), mais plus malaisément réalisable, confronte sans doute à cette nécessité de procéder par réductions successives. C'est qu'au bout du compte, le thème du Livre total invite avant tout à un voyage dans notre imaginaire littéraire. C’est sur ce point que je souhaite revenir à Borgès.

À propos d’aleph

Schiavetta commence en effet par se débarrasser des **hypothèses boigésiennes qui, selon lui, ne visent pas un Livre** réellement infini. **Il fait valoir à bon droit que « La Bibliothèque de** Babel » **propose une combinatoire ingénieuse, mais qui n'est pas** infinie, et que **si Borgès suggère** par **ailleurs que tout livre est infini,** c’est du point **de vue de** l’interprétation **ou du fantastique, et** non de l’écriture, alors **que le Livre** schiavetiain est infini « **du** point de vue de son écriture **». L'argumentation,** convaincante, n’enlève rien aux vertus qui sont celles **de** *L'Aleph.* La **nouvelle** ne propose pas une nouvelle formule pour **la production du Livre** infini, mais une parabole qui vaut pour tout **projet de Livre infini : la matière d'une petite** méditation ironique.

Le narrateur de la nouvelle, on s’en souvient sans doute, est un **homme de science qui vit dans le souvenir adoré de la femme** jadis **aimée. Beatriz Viterbo (ce point suggère de nouveau les** affinités **qu'entretient tout projet de Livre infini avec la non moins** complexe **machinerie du deuil et de la mélancolie : mais passons). Tous les** ans, le narrateur **rend visite au cousin germain de Beatriz,** Carlos Argentino Daneri, **chez qui il peut contempler des portraits de la jeune** femme. Carlos Argentino, **bibliothécaire, est un bavard qui défend** la modernité avec acharnement et se **consacre** a **la rédaction** d'un immense poème intitulé *La Terre*.

Un jour, le poète téléphone au narrateur : on veut démolir sa maison, alors que celle-ci contient un aleph. c’est-à-dire l'un des lieux où se trouvent, sans se confondre, tous les lieux de l’univers, vus de tous les

angles. Cet aleph lui sert à écrire *La Terre*. Le narrateur accepte de venir constater que le poète n'est pas fou, que l'aleph existe bien. Allongé sur la dix-neuvième marche de l'escalier menant à la cave, craignant que Carlos Argentino ne l'ait enfermé pour protéger sa folie, il voit l'aleph : une petite sphère aux couleurs chatoyantes, qui répand un éclat insoutenable...

Ce que cherche Carlos Argentino, évidemment, à travers cet aleph qui est une métaphore de la page d'écriture, seule capable de rassembler l'épars et le discontinu, c'est le secret permettant de maîtriser le labyrinthe de l'écriture : la formule permettant de coudre ensemble tous les mots de son poème, qui se veut représentation totale de l'univers. Borgès file la métaphore. Mieux : il la porte à conséquence. Les visions du narrateur sont présentées grâce à cette figure du recensement du monde et de l'expérience qu'est l'inventaire. La nouvelle constitue une réduction parodique de *La Divine Comédie* : Béatriz évoque la Béatrice du Dante, la cave représente l'enfer, etc. L'intertextualité nous reconduit au chiffrage, *La Divine Comédie* étant constituée de trois parties de onze chants, chacune des parties correspondant à l'une des parties de l'univers, et de strophes de trois onzains, dont le premier rime avec le troisième, et le second avec le premier de la strophe suivante. La nouvelle de Borgès symbolise ainsi, via raleph, la quête du code ultime, de la *formule* capable d'organiser l'œuvre, de changer le chaos intérieur du poète en forme rigoureuse.

Borgès n'oublie pas d'ironiser sur l'emportement du littérateur, sur son acharnement à « versifier toute la planète », en faisant de Carlos Argentino, notre frère, notre semblable, un personnage passablement ridicule, une figure de la folie douce. « Son activité mentale est continue, passionnée, et complètement insignifiante. Il abonde en analogies inutilisables et en scrupules oiseux. » Mieux vaut, somme toute, ne pas se prendre au piège de ce qui n'est qu'un fantasme, et continuer d'écrire des sonnets ou raconter des histoires.

C'est du reste la leçon explicite de la nouvelle : « Je compris » souligne le narrateur, « que le travail du poète n'était pas dans la poésie ; il était dans l'invention de motifs pour rendre la poésie admirable : naturellement, ce travail ultérieur modifiait l'œuvre pour lui, mais non pour d'autres ». De sorte que c'est seulement après la destruction de son aleph que Carlos Argentino Daneri peut réellement se mettre à l'œuvre, et obtenir la notoriété littéraire qu'il ambitionne.

Alain André

[1] Maspéro, 1978

EXPLORATION. DÉFRICHAGE ET CARTOGRAPHIE DU LIVRE

1. Introduction

Le projet du Livre a intéressé certains lecteurs de *Formules,* **qui** se sont réunis avec son initiateur pour débattre de vive voix et du projet et de sa mise en application. Cet article est un compte-rendu **et une** formalisation des résultats de ces discussions qui ont eu lieu les **29 et 30** novembre 1997 à Marseille, chez Gilles Esposito-Farese.

Etaient présents : Gilles Esposito-Farese, Pascal Kaeser. **Bemardo** Schiavetta, Estelle Souche et moi-même. Nous participons **tous à une** liste de distribution électronique sur Internet, où le sujet du **Livre avait** été longuement débattu après la parution de *Formules* **1. Renseignements** à l'adresse suivante :

hup www2.ec-lille.fr/~book/oulipo/info/lisLhtml

Nous avons durant ces deux jours échangé nos points de vues sur le projet, sur le Livre lui-même (pour ce qui concerne sa cartographie, c'est-à-dire les moyens de se retrouver dans son foisonnement) et sur sa motivation, le pourquoi du Livre.

□ est important de noter qu'à l'issue du colloque, Bemardo n'a ni **approuvé ni désapprouvé les choix des autres participants** quant aux **procédés de croissance de la première réalisation du Livre** envisagée, et **de sa représentation : l'infinité même qui est l'une des** motivations **principales du projet du Livre interdit à son instigateur** d'exercer une autorité **sur l'un des infinis développements possibles** de cette œuvre, avant **tout collective et transindividuelle.**

2. Quelques définitions

2.1. Le procédé

Le procédé employé dans la suite de cet article est celui décrit dans l'article fondateur de Bemardo Schiavetta dans ***Formules* n°l.** Il s'agit de la production, à partir d'un poème de départ, d'un certain **nombre** de poèmes générés par le principe de glose interlinéaire.

On numérotera tes vers d'un poème de n vers de 0 à n-1.

2.2. La métaphore généalogique

Pour décrire le Livre, et l'ensemble infini des poèmes qui le composent, nous allons utiliser une métaphore généalogique assez naturelle, fondée sur le principe de génération des poèmes les uns à partir des autres. A partir d'un poème que l'on nommera « père », le procédé de (re)production employé donnera naissance à n poèmes dits « fils ». La relation de parenté entre les poèmes est matérialisée par le fait qu'un fils est écrit entre deux vers du père.

En filant la métaphore, on pourra parler de génération pour l'ensemble des poèmes fils issus d'un même père, et de frères pour ces mêmes poèmes entre eux. En s'intéressant à plusieurs générations, on pourra faire intervenir la multitude des cousins, oncles, grands-pères, etc.

On appellera « k-cousins issus de P » l'ensemble des poèmes obtenus à partir d'un poème-père P, après k itérations du procédé. Ainsi, les fils de P sont 1-cousins ou frères, ses petits-fils sont 2-cousins (cousins au sens usuel), etc.

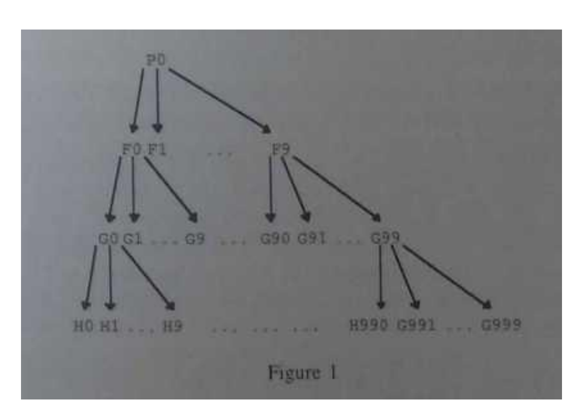


Figure 1

La figure 1 donne un exemple graphique d'un tel arbre généalogique dans le cas où l'on part d'un poème père de 10 vers. PO est le père, FO à F9 sont ses dix fils, GO à G99 ses cent petits-fils, et HO à H999 ses mille arrières-petits-fils. Les poèmes F sont 1-cousins issus de PO ou frères, les G sont 2-cousins issus de PO et les H sont 3-cousins issus de PO.

Cette métaphore formalise le langage employé et nous permet de passer très simplement de l'arbre généalogique usuel aux arbres formels qui décriront le Livre en entier. On verra qu elle est surtout utile pour les relations verticales directes (ascendant-descendants) et horizontales pour une même génération.

3. Formalisation

3.1. Cas général

3.1.1. Le poème et ses fils. On définira un poème du livre comme un texte de n vers. Les rimes et autres contraintes (y compris le mètre) sont en sus Le procédé de génération des nouveaux poèmes est celui de la glose interlinéaire.

Comme chaque poème-fils produit comporte n vers, l’application du procédé à celui-ci donnera n nouveaux poèmes de n vers, et ainsi de suite. De ce procédé de génération, on déduit que tout poème se trouve localement (par rapport à l'arbre infini qu’est le Livre) dans un arbre de génération tel que présenté sur la figure 2.

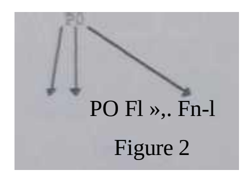


Figure 2

Pour mémoire, on notera que le dernier des poèmes fils est produit par une glose des vers n-1 et 0 (dans cet ordre) du poème père.

De manière évidente, on voit que l’itération du procédé sur chacun des descendants du poème père donnera n fils, n^2 petits-fils, n^3 arrières petits-fils. etc. Soit n“ k-cousins issus du poème père, pour la k*"* génération. Cette croissance exponentielle nous donne, comme nombre *total* de poèmes à chaque itération : le père seul au départ, n -t- 1 poèmes à la première génération, $n^2 + n + 1$ à la seconde, et n* + ... + n^2 + n + 1 à la k‘i-e.

On appelle un poème « poème zéro » lorsqu'on le considère comme origine d’un arbre à poèmes.

3.1.2. Choix de la base de numération. Nous avons commencé à constater que. pour manipuler nos poèmes, il nous faut une manière de les compter et donc de les numéroter. Dans celte optique, il est particulièrement commode de choisir comme base de numération la base n, où n est le nombre de vers des poèmes.

En effet, le nombre total d’éléments de l’arbre (à la k‘èmc itération) est n* + .. + n: + n + I soit 111______ Il 1 en base n (ce nombre a k + 1 chiffres/ Un certain nombre de propriétés d'écriture des nombres d'clémcnts et de leur numérotation se retrouverons ainsi, quelle que soit le nombre n choisi, du moment que l’on compte en base n.

3.1.3. Inversions et **k“mM fils** de **k*m"** fils. Si **l’on** s’intéresse **au** cas où n = 2, on obtiendra un arbre binaire.

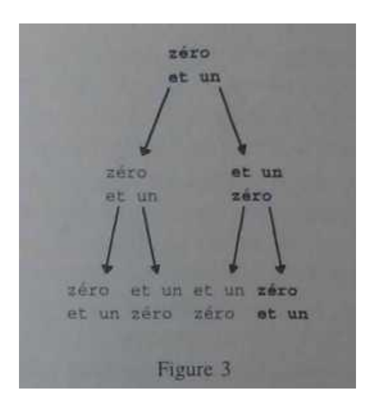


Figure 3

Ce cas est évidemment un cas limite, car il ne permet pas la *création*. Le poème père s’autoreproduit, une maille à l’envers, une maille à l’endroit.

Cependant on peut remarquer un certain nombre de propriétés importantes de notre arbre à poèmes. Le dernier fils d’un poème est écrit entre le dernier et le premier vers de son père, autrement dit, il est écrit entre les deux mêmes vers, mais inversés. D’où l’on déduit immédiatement que le dernier petit-fils (1 parmi n^2) d’un poème père est écrit entre les deux mêmes vers ; et pourrait dont être exactement identique (un clone, en quelque sorte) à son grand-père, pourvu que l’auteur de ce poème en décide ainsi.

Ainsi, à n’importe quel niveau de notre arbre infini, on peut introduire un poème[1] qui sera exactement identique au poème de départ : si sa descendance est également la même, on crée dans le Livre un motif fractal, en suivant la branche la plus à droite de l’arbre (dans la représentation choisie ici). Ceci est également valable pour localement la branche la plus à droite d’un sous-arbre, puisque tous les poèmes sont égaux devant le procédé.

Formulé autrement, le k*1™ fils peut générer son propre père. Cela introduit la possibilité de générer la descendance d'un poème à partir (en particulier) de n’importe lequel des Bl fils de k.imc fils. Ainsi à partir d’un poème zéro P, son k'imc fils P’ peut par exemple être P dont les vers seraient inversés. De toute façon, le k*'* fils de P’ aura les mêmes vers extrêmes que P, et pourra donc être exactement égal à P.

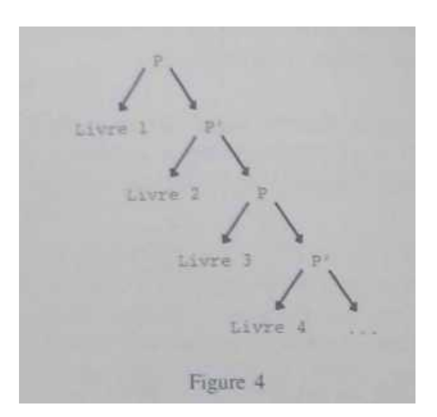


Figure 4

D devient alors possible, à partir des deux poèmes zéro P et P' de générer différentes versions du Livre, ayant toutes le même poème comme origine. Evidemment, les premiers niveaux de chacun des sous-Livres produit de cette façon n'ont que n-1 poèmes, car le n*4"* est rejeté à droite, afin de servir de poème zéro pour les Livres suivants.

3.2. De quelques choix

3.2.1. Le nombre de vers. Le nombre n de vers du poème zéro (et de ses descendant) est un choix totalement arbitraire. On sait qu'il suffit que n soit au moins égal à trois pour que les auteurs des poèmes aient quelque possibilité de création.

Pour le Livre, nous utilisons notre base ne numération canonique, c'est-à-dire que n = 10.

3.2.2. Le Zéro et l'infini. Tout poème a un père, selon notre modèle. En effet, il suffit pour cela de prendre son premier et son dernier vers, et de les placer consécutivement dans un poème créé spécialement pour l'occasion. Reste ensuite à écrire les n-1 poèmes restants, et leur infinie descendance.

Cela signifie en particulier que tout arbre que nous écrirons pourra a **priori** faire **partie d'un arbre plus grand, puisqu'il est** impossible de **définir une racine** de **l'arbre à partir de nos principes** de départ.

Cependant, **il** nous semble préférable que notre arbre *commence.* et si possible par un poème : le poème Zéro (avec une majuscule). **Pour** pouvoir être ***Vorigine*** du Livre, qui peut contenir des poèmes dans **toutes** les langues et sur tous les sujets, ce poème Zéro ne doit en **privilégier** aucun.

4. La Bibliothèque

4.1. Construction

Nous avons vu qu'à chaque génération, on peut recréer un nouveau Livre, pourvu qu'on mette de côté le dernier poème de la génération. Nous allons donc pouvoir, plutôt qu'un livre infini, produire une bibliothèque contenant une infinité de livres infinis, la Bibliothèque.

Lors de nos discussions Bemardo a insisté sur le point qu'il ne fallait pas forcément créer une hiérarchie trop grande entre les poèmes. Le procédé, qui fait descendre un poème de ceux qui l'ont précédé, semble imposer au contraire une hiérarchie forte entre les poèmes.

On peut en fait s'en tirer élégamment en remarquant que seuls deux vers et un entier (le nombre de vers d'un poème) suffisent à enclencher le processus de construction du Livre. Notre poème Zéro n'a pas de père. C'est un poème primordial, créateur. Il est écrit entre nos deux vers principaux (alpha et oméga sur la figure 5).

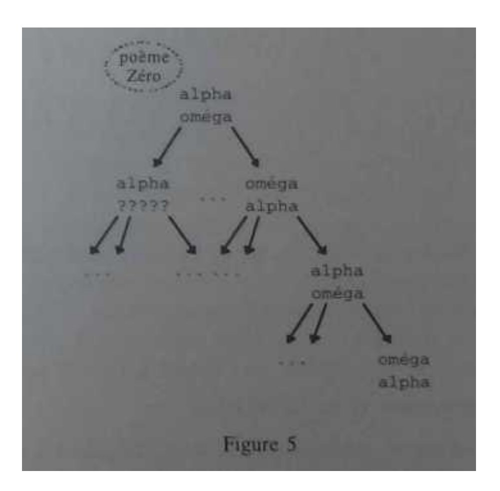


Figure 5

On remarque facilement que les derniers poèmes d'une génération sont tous écrits entre nos deux vers principaux. Pour construire la Bibliothèque, il suffit simplement de supprimer la pseudo-hiérarchisation qui existe entre ces poèmes. Pour ce faire, nous allons ramener le dernier poème de chaque génération au même niveau que le poème Zéro.

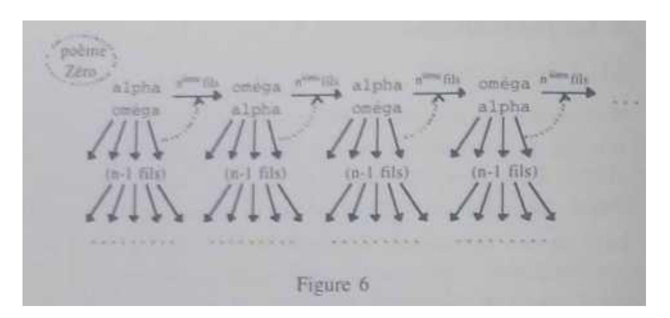


Figure 6

En masquant le lien qui existe entre un poème et son k*™ fils, on obtient la situanon décrite figure 7 : un nombre infini de livres commençant tous par un poème zéro écrit entre les deux vers principaux, et n'ayant que n-1 poèmes à la première génération.

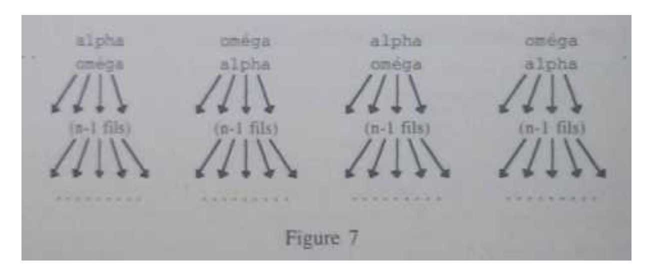


Figure 7

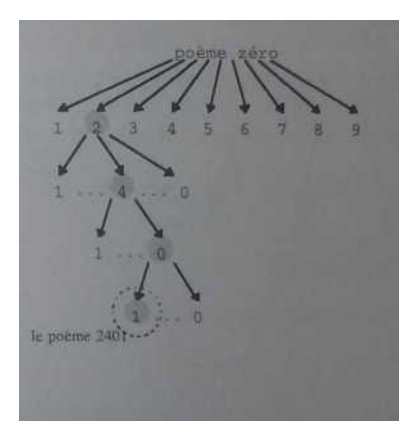
La suppression du lien entre ces poèmes se justifie pleinement par le fait que n'importe quel poème écrit entre les vers oméga et alpha peut être le n** fils d'un poème écrit entre alpha et oméga, et réciproquement. Nos Livres sont désormais tous égaux entre eux et placés au même niveau de la hiérarchie, c'est-à-dire sur l'étagère infinie de la Bibliothèque.

42. Classement et numérotation

Les livres seront nommés, ce qui permettra de les organiser par thème. U faut aussi, pour des raisons de facilité de lecture et de classement (et aussi d'implémentation sur un site Web, pour une participation en ligne des futurs auteurs de Livre), pouvoir numéroter chacun des poèmes, par exemple à l'intérieur d'un Livre. Avec le nom du Livre et le numéro du poème on pourra retrouver facilement n'importe quel poème, pourvu que la numérotation soit assez simple.

Je présente ici la numérotation en base 10, mais il est évident que le principe est le même dans n'importe quelle base de numération.

Chaque Livre commence par neuf poèmes issus de son poème zéro. Pour les générations suivantes, le procédé classique s'applique, et chaque poème fils aura donc dix descendants. On numérote alors un poème par la liste de ses ascendants. On numérote le dixième fils par un zéro.



Le poème zéro n'a par construction que 9 descendants : le dixième (qui serait numéroté 0, justement) sert de poème zéro à l'un des autres Livres de la Bibliothèque. Du coup, on n'a pas de 0 à gauche de l'écriture d'un nombre, ce qui est de toute façon interdit en maths.

Si on représente les ancêtres par groupes de 10 poèmes, et que l'on cache les autres poèmes cousins, on obtient :

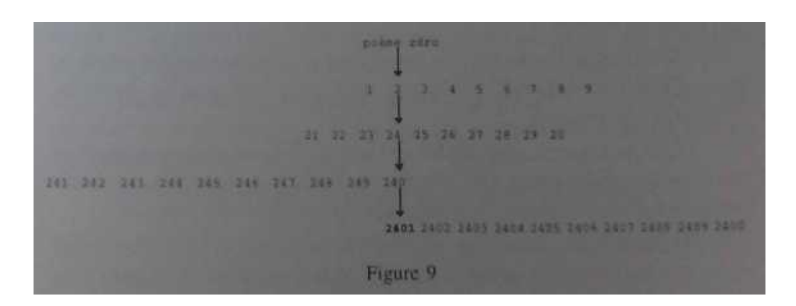


Figure 9

Si on compte le nombre de poèmes d'un Livre à un niveau donné de la génération de l'arbre (disons 4), on remarque qu'il n'y a plus 11111 poèmes mais seulement 10000 (numérotés de 0 à 9999). Les 1111 poèmes « manquants » sont en fait composés des 1000 poèmes des trois premières

générations du Livre voisin (le lien est masqué, mais il existe), des 100 poèmes des deux premières générations du voisin du voisin, des 10 poèmes de la première génération du voisin du voisin du voisin et du poème zéro du quatrième Livre voisin.

Ce qui donne en redessinant un lien arbitraire entre des voisins :

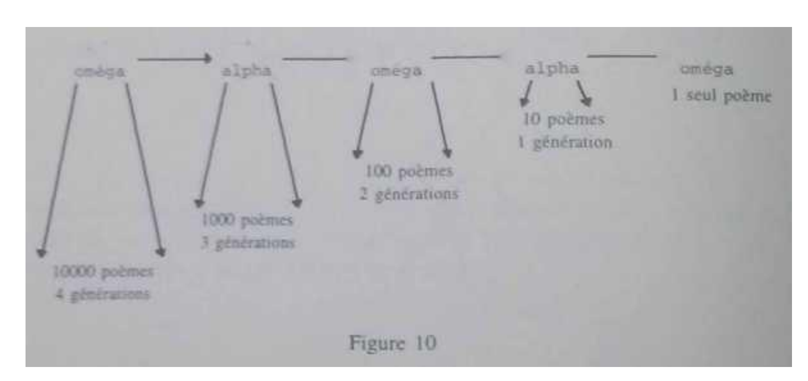


Figure 10

Le fait que les liais entres les poèmes zéros soient masqués **cache** complètement ce découpage. On pourrait malgré tout imaginer **des Livres im**briqués au point que les 100 poèmes de deuxième génération du **second Livre** (sur la figure 10) seraient ai fait les 100 premiers poème du **premier Livre.**

5. Le premier Livre

5.1. Principes

A l'issue de la réunion, il a été décidé de commencer par produire un seul des Livres de la Bibliothèque, afin de ne pas trop se disperser, et de tester le procédé.

Chaque livre est potentiellement infini. Cela ne signifie pas qu'on écrira chacun des poèmes pour chacun des livres. Le procédé nous fourni une **structure, une infinité de cases vides où insérer nos** poèmes.

Un Livre peut aussi être volontairement avorté, c'est-à-dire arrêté avec un nombre **fini de poèmes. On peut aussi ne suivre le** chemin **vers** l'infini **que dans certaines branches bien déterminées.**

5.2. Exemples

5.2.1. Hommage à TL Un Livre dédié **au** nombre p, **aura un** poème zéro, **et** les seuls poèmes descendants **que** I on **aura** à **transcrire seront** les poèmes 3. 31. 314. 3141. 31415. 314159. 3141592. 31415926. etc., ad

infinitum. D'autres poèmes pourront localement être écrits mais les branches n'en seront pas trop développées (par exemple pour approcher *n*, on eu dans l'histoire de nombreuses tentatives, dont certaines complètement fausses. On peux imaginer suivre ces voies et stopper là où la tentative s'est elle-même arrêtée (par exemple, les décimales de | au Palais de la Découverte, dont quelques centaines sont complètement fausses...).

De même pour les rationnels : l'approximation classique 22/7 est un nombre rationnel. 22/7 = 3,142857142857... la partie 142857 étant répétée indéfiniment... On peut donc imaginer une partie de l'arborescence comme suit :

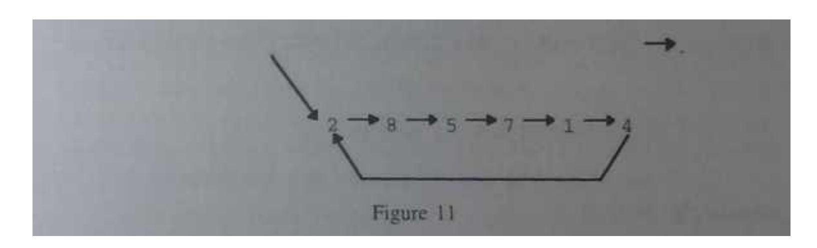


Figure 11

Avec un «bouclage» tel que le 2[iime] fils de 314285714 soit exactement 3142. En reproduisant ensuite exactement les mêmes processus de génération, on simulera la période d'un rationnel.

5.2.2. Livre à branche rectrice. Bemardo tient à l'idée de « poème-recteur » qui est un poème dont chacun des vers serait recteur, c'est-à-dire qu'il peut être indifféremment placé au début, au milieu ou a la fin d'un poème.

Il propose donc que les poèmes de la forme 1234567890 123456789... soient tous recteurs... Autrement dit : 1 est recteur, 12 est recteur, 123 est recteur, 1234 est recteur, 12345 est recteur, etc. Ce Livre aura donc au moins une branche s'allongeant vers l'infini.

5.2.3. Principes **de Roubaud.** On peut imaginer un livre (fini) qui décrirait la Bibliothèque, son principe de construction et ses structures mathématiques.

Ce livre serait tout simplement nommé *Mode d'emploi.*

Philippe Bruhat

P S Un poème Zéro asémantique a également été envisagé Mais il est pour le moment prématuré d'en faire la présentation.

1 On peut remarquer en passant que l'on peut de toute fa^on intégrer n'importe quel poème de son choix dans le Livre, pourvu que l'on se donne la peine de lui écrire un père à partir d'un poème faisant déjà partie du Livre.

LE LIVRE *K*

Prenant le mot « infini » au sens de « prolifération indéfinie mais réglée ». B.S. choisit comme « algorithme » du Livre la suite infinie des nombres entiers.

J'en propose un autre, qui est le nombre pi. Cette notion s'avère comme on va le voir très intéressante dans la perspective de l'écriture du Livre.

I. Les particularités du nombre *pi*

1. Pi participe à la fois du monde des nombres et du monde des lettres

C'est en effet un *nombre* qui correspond à une définition mathématique bien précise à la fois en géométrie (rapport entre une circonférence et son rayon) et en arithmétique (limite de diverses séries convergentes, nombreuses autres formules).

C'est aussi une *lettre,* adoptée comme notation depuis Euler en 1748.[1] Mais on ne peut pas ne pas être frappé par un fait étrange. Sept lettres de l'alphabet protohébraïtique désignent une partie du corps humain :[2] ce sont les lettres qui correspondent à nos E (l'homme en prière). I/J/Y (la main). K (la paume de la main), O (l'œil). P (la bouche), R (la tête) et S (la dent). Le *Pé* hébraïque (ancêtre du *pi* grec) **désigne** donc la bouche, et en dehors du sens originaire correspondant **(parler,** manger, respirer), on trouve aussi parmi les sens dérivés : « **mémoire** transmise oralement, loi orale, *livre en tant qu'objet lu,* lecture, **inter**prétation, herméneutique ».[3] Etonnante coïncidence !

D'autre pan. par son origine grecque, *pi* nous rattache aux racines mêmes de noue culture.[4]

2. *Pi* est un nombre transcendant et irrationnel

C'est-à-dire que l'on ne peut accéder à sa valeur exacte : tout le **monde connaît l'approximation «3,14» ou même «3.1416».** mais la **suite des chiffres qui se trouvent** à **droite de la virgule est** *infinie.*

La valeur *de pi a été* **progressivement affinée au cours** des siècles, **dans une évolution parallèle** à **l'accroissement** des connaissances **: longtemps** pris **égal** à 3 ou 3.1**. il faut attendre le** XV* siècle pour **avoir un pi** à **15 chiffres, le XVIII pour arriver à** 100 chiffres, le **XIXe pour**

atteindre 500. Au XXe siècle, les ordinateurs y étant pour quelque chose, la progression est vertigineuse, et après 6.442.450.938 chiffres en octobre 1995, nous en sommes aujourd'hui à un nombre *pi* à 51.539.600.000 décimales (juillet 1997).[5]

Et ce n'est pas fini !

3. *Pi* est un nombre magique

Il a de tous temps fasciné les hommes et excité leur curiosité. On lui a trouvé des applications dans les domaines les plus variés en dehors des mathématiques proprement dites (géométrie, arithmétique, algèbre...) : probabilités, sciences physiques, sciences occultes (numérologie...). biologie, littérature (je vais bien sûr y revenir), art (dessin, peinture, musique), activités ludiques, etc. En particulier. *Pi* intervenant toutes les fois qu'il y a un cercle ou une sphère quelque part, il est dans les atomes, les électrons, dans les ondes, donc dans la matière, les sons, les couleurs, etc. *Pi* est partout.

D'autre part on ne compte plus le nombre de particularités souvent très étranges que l'on a découvertes à son propos, et on en découvre toujours de nouvelles. *Pi* est réellement mythique.

4. En résumé

En résumé. Pi est un nombre fondamental, une clé qui nous donne accès à l'univers sous de multiples aspects :[e] *« Explorer pi, c'est comme explorer l'Univers... »* (David Chudnovsky).[7]

Voilà qui est de bon augure pour le Livre !

II. Pi comme base du Livre

Ce qui nous intéresse dans *pi* pour nous aider à écrire le Livre, c'est évidemment la suite *infinie* des chiffres qui le constituent.

Les chiffres sont une langue universelle, qui ne connaît pas les frontières : si le chiffre quatre se dit ailleurs *vier, four* ou *quatro*, il est toujours représenté par le même symbole, 4, et en tant que tel compris partout (ou presque). *Pi* lui aussi est donc universel. Notre problématique est seulement de passer du monde des chiffres au monde des lettres. Il y a pour cela plusieurs solutions, la plus simple consistant à associer à un chiffre | un mot quelconque de | lettres.*

Cette technique est utilisée depuis longtemps. | propos de *pi* justement, comme moyen mnémotechnique pour en retenir les premières décimales. Tout le monde connaît ce quatrain d'alexandrins :

Que j'aime à faire apprendre IUI *nombre utile aux sages,* 3, 1415926535...
Immortel Archimède, artiste, ingénieur. ...8979...
Qui de ton jugement peut priser la valeur. .. .32384626...
Pour moi ton problème eut de sérieux a\witages. .. .43383279

L'auteur inconnu qui a versifié les 30 premières décimales s'est arrêté là. soit parce qu'il était épuisé par cet exploit, soit parce qu'il ne savait pas comment traiter le chiffre 0 qui se présente deux décimales plus loin. D'autres que lui ont résolu aisément ce petit problème en affectant au chiffre 0 un mot de 10 lettres, ce qui permet d'ailleurs par extension de cette convention de faire correspondre un mot de 11 lettres à la séquence 1-1. de 12 lettres à la séquence 1-2. etc. (c'est ainsi que par exemple avec ses 25 lettres notre *anticonstitutionnellement* correspondrait à la séquence 2-5).*

La preuve de l'universalité de *pi.* c'est que l'on trouve de telles phrases mnémotechniques dans la plupart des langues, y compris le grec ancien, le japonais et le breton.[1]"

Dans cette forme particulière de « littérature à contraintes », les auteurs ont souvent ajouté à la « pi-contrainte » de base (un chiffre = un mot. dans l'ordre) la contrainte de la versification (rime et métrique) et la contrainte de l'auto-référencement (le texte traite de *pi)."*

A quoi servent les millions ou les milliards de décimales de *pi* que l'on connaît aujourd'hui ? En dehors du défi mathématique qui pousse à aller toujours plus loin : à rien. Il est bien connu qu'en se contentant de 4 ou 5 chiffres après la virgule, on obtient une précision très largement suffisante pour tous les calculs nécessités par la technologie actuelle.[12]

Alors ? Et si les décimales de *pi* devaient servir à écrire le Livre ?

III. Les trois principes d'infinité

Nous savons maintenant que ***pi*** satisfait au premier **principe, l'infinité de forme.** C'est ainsi que nous pouvons dès aujourd'hui **écrire** un **texte de** 5U39.600.000 mots en **partant** de ***pi."*** Ce **n'est pas encore l'infini, mais on s'en rapproche un peu tout** de **même. Et puis quels progrès : le Livre, qui n'aurait comporté qu'un mot (de** 3 **lettres) ou deux** (de 3 et **I lettres) pendant des siècles, une centaine au XVIIIe siècle. 500 au XIXe. commence à prendre tournure. Plus le temps passe, plus nous avons de choses a mettre dans le Livre, et plus justement nous avons les moyens de le** faire !

Les deuxième et troisième principes (infinité d'auteurs, infinité de thèmes) ne nous posent aucun problème. La prolifération indéfinie des décimales n'est pas réglée : aucune loi ne régit la succession des chiffres les uns derrière les autres, les occurrences étant totalement aléatoires.[14] Cela signifie que tout mot ou groupe de mots, quel que soit le texte où il se trouve, quel que soit l'auteur, quelle que soit la langue, quel que soit le sujet traité, existe quelque part dans la suite des décimales de pi.[15] Des programmes d'ordinateurs[16] nous permettent de savoir où. Exemples :

— *In principio erat verbum* (2946) se trouve à partir de la 6.567^{e} décimale

— *Je pense donc je suis* (25424) à partir de la 126.537^{e}

— *To be or not to be* (222322) à partir de la 1.410.025^{e}

— *Longtemps je me suis couché de bonne heure* (92246255) à partir de la 6.681.172^{e}.

Allons plus loin : la Bible tout entière, *A la recherche du temps perdu* tout entier, les œuvres complètes de San Antonio, etc., tout se trouve certainement quelque part dans la suite des décimales de *pi.* Il suffit de disposer d'un nombre suffisamment grand de ces décimales pour avoir la chance de les y rencontrer. Si ce n'est pas encore le cas aujourd'hui, ce le sera sûrement demain.[17]

IV. Et maintenant, au travail !

Ecrire le Livre est facile : il suffit de « rentrer » tous les livres du monde, passés, présents et futurs, avec la méthode indiquée ci-dessus : recenser tous les ouvrages de la *Bibliothèque de Babel* chère à Borges, décompter le nombre de mots et le nombre de lettres par mot, faire tourner un ordinateur le temps qu'il faudra. Travail de tâcheron.

Pour ce qui me concerne, je propose, comme l'a fait B.S., de commencer à écrire le Livre, mais seulement son introduction. Car il faudra bien que le Livre fasse l'objet d'une présentation.

Cette introduction pourrait expliquer la genèse du concept du Livre en une cinquantaine de pages, c'est-à-dire comporter par exemple de l'ordre de 20.000 mots (donc en partant du début de *pi* aller jusqu'à la 20.000^{e} décimale).

Cela pourrait commencer ainsi :

« Oui, Vidée s'agita longtemps de saisir enfin	**3,14159265**
les beaux ouvrages, parutions, lettres, écritures, etc.,	**...3589793.**
de les cueillir tous	...2384..,
Moment de grande joie	...6264...
par cet ensemble que pi *pouvait permettre,*	**...3383279.**
voici rassemblée la totalité parfaite ! »	**...50288...**

Cela continuerait dans la même veine : on pourrait rencontrer plusieurs fois *Stéphane Mallarmé* **(88),[18] un peu moins souvent** *Jorge Luis Borges* **(546 »** *Le Livre* **(25) lui-même pourrait figurer plusieurs fois dans cette introduction.[30]**

Personnellement je m'arrêterai à la 10.134e décimale. Pourquoi ? Parce que là se trouve la séquence :
5-2-14 : *Alors on m'aide ?*

René Droin

René Droin a publié chez Bel fond un *Dictionnaire Extraordinaire des Mots Ordinaires* (1991), un magnifique roman monosyllabique, *Tom ou les mots les moins longs* (1991) ei *Le Livre des Jolis Mots* (1993).

SOURCES

JL DELA HAYE, *Le fascinant nombre Pi,* Ed. Behn (Pour la science). 1997.
M.A OUAJCNIN, *Les mystères de Valphabet,* Ed. Assouline, 1997.
Et de nombreux sites Internet, dont un grand nombre sont cités dans **le livre** de Ddahaye. en particulier http://www.go2net.com/intemet/useless/useless/pi.html.

NOTES

[1] Car **utilisée depuis Archimède pour désigner** la **circonférence** *tpenmetros)* **du** *cercle* **par** *ton* initiale.
- Marc-Alain Ouaknin. Voir Sources *in fine.*
’ld.
[J] **Deux autres nombres remarquables sont représentés** par **une lettre :** *e* **(conviante d'Euler)** et **r (racine carrée de -1). Mais ces lettres ne donnent pas lieu à des développements aussi intéressants que** ***pL***

[5] Les 2.000 ont été dépassés en 1949, les 10.000 en 1958, les 100.000 en 1961, le million en 1973, les 10 millions en 1982, les 100 millions en 1987. le milliard en 1989.

[A]Ce n'est pas pour rien que *pi* est appelé par les mathématiciens un *nombre-univers* !

[7] Cité par J.P. Delahaye. Voir Sources *in fine.*

[x] Une autre méthode a été utilisée par Jacques Bens consistant à écrire un poème dont les strophes successives ont autant de vers que les décimales de *pi.* Il s'est limité à 5 strophes... On peut aussi calculer *pi* en base 26 et associer chaque chiffre à une lettre de l'alphabet, mais le résultat est difficile à exploiter.

[9] On peut imaginer d'autres conventions : par exemple 0 = un signe de ponctuation»

[10] Un problème pourrait se poser pour les langues très monosyllabiques, pour lesquelles le risque existerait de ne pas trouver de mots assez longs pour représenter les chiffres les plus élevés, par exemple le 8 ou le 9. Une solution consiste alors à exprimer *pi* dans une base inférieure à 10.

[11] Ce n'est pas toujours le cas : on connaît par exemple un poème en anglais (18 strophes de 5 vers, soit les 740 premières décimales !) inspiré d'une œuvre d'Edgar Poe *(The Raven)* commençant ainsi : « *Poe E. Near a Raven* » (soit ; 3,1415) qui reprend le thème de Poe. L'auteur ayant un jour eu connaissance de la contrainte ANVVV (bien connue des Oulipiens : alternance Adjectif, Nom, Verbe, Verbe, Verbe) poussa le masochisme jusqu'à récrire son poème avec cette contrainte supplémentaire !

[12] On sait que si l'on calculait la circonférence de l'univers (tel qu'on le connaît aujourd'hui) à partir de son diamètre, l'utilisation de 39 décimales suffirait pour obtenir une précision de l'ordre de grandeur du rayon de l'atome d'hydrogène !

[13] Soit dit en passant, l'écriture d'un tel texte, à raison de 5,5 secondes par mot (chaque mot comportant en moyenne 5,5 lettres) demanderait déjà, en travaillant 10 heures par jour, pas loin de 22.000 ans !

[14] On sait seulement (par expérience) que la distribution est régulière, c'est-à-dire que si l'on prend un nombre suffisamment grand de décimales on trouve à peu près autant de 0 que de 1, que de 2, que de 3, etc.

[15] Et comme les images, les couleurs, les sons, etc., peuvent être numérisés sous forme d'une suite de 0 et de 1, on peut inclure les illustrations, pour peu qu'on passe par l'expression de *pi* en base 2.

[16] Par exemple celui qu'on trouve sur le site de *Pi-Search Page* (http:// www.aros.net/-angio/pi_stuff/piquery.html), travaillant avec 50 millions de décimales (seulement...)

[17] Certains mathématiciens prétendent qu'on ne pourra matériellement jamais dépasser 10 à la puissance 77 décimales (10 suivi de 77 zéros), car l'écriture d'un tel nombre mobiliserait tout l'espace, toute la matière et toute l'énergie disponibles Mais il arrive que les mathématiciens se trompent

[l*] Aux positions 204, 317, 322, 372, etc,

[19] Aux positions 915, 1154, 2438, etc.

Alain André

RIEN À DIRE ?

(en écho à l'ouverture donnée par J an Baetens et Bemardo Schiavetta au n°l de **Formules :** *« Ecrivains, encore un effort... pour être absolument modernes ! »)*

Paris, le 9 mars 1998.

Chers éditorialistes,

Balayons le seuil de cet échange. Plusieurs des propositions que vous avancez dans l'ouverture du n°l de *Formules* ont suscité mon accord immédiat. Naïveté du rejet de toute règle. Partage des procédés comme base de toute culture formelle partagée. Ecriture conçue comme travail. Plaisir du texte en tant que remède aux tentations du morceau de bravoure langagier... Diable, diable ! me disais-je (avec intérêt et perplexité). L'alliage de ces propositions ne rend-il pas un son, certes composite, mais neuf ?

D déplace, en effet, la représentation du geste d'écriture que nous sommes accoutumés à déchiffrer dans les textes théoriques de nos formalistes purs et durs. Il fraye les voies de quelque chose comme - mais on hésite à risquer pareille alliance de termes, mariage impossible, façon carpe et lapin - un formalisme ouvert. Il réintroduit, certes avec discrétion, le loup du * sujet » dans la bergerie de l'écriture. La référence à Valéry, dans ce contexte, semble vouloir à la fois ruiner l'autisme du scnpleur a la façon ricardoiienne et les naïvetés spontanéités des tenants de l'expression (de la littérature comme cri).

C'est sur ce point, **de la représentation du geste** d'écriture, que **j'ai,** peut-être, **quelque chose** à **dire. Voyons voir.**

Valéry donc, Valéry à qui vous vous référez avec une grande libéralité. Il y aurait certes une réflexion à conduire, visant à déterminer jusqu'à quel point Valéry peut servir d'étayage avunculaire à l'hyperconstruction, mais je m'en tiens à un seul point. Vous évoquez, page 19, « l'assise fondamentale de toute hyperconstruction : n'avoir strictement rien à dire ».

Cette phrase convoque de nouveau, implicitement il est vrai, le credo valéryen (enrôlé plus nettement encore à deux reprises) : il ne s'agit pas de dire, mais d'écrire, non de s'exprimer, mais de faire, etc. Mais justement : Valéry pour sa part, sauf erreur de la mienne, n'a jamais écrit que la littérature appartenait à ceux qui n'avaient rien à dire. Valéry a écrit, par exemple dans *Tel Quel :* « La littérature est pleine de gens qui ne savent au juste que dire, mais qui sont forts de leur besoin d'écrire ».'

Ne savoir « au juste que dire », n'est-ce pas savoir que le « dire », s'agissant d'écriture, procède moins d'une intention préalable au geste d'écriture qu'il n'est le résultat d'une énonciation qui s'invente pas à pas sur la page, dans le travail de l'écriture ? Être « fort du besoin d'écrire », n'est-ce pas savoir qu'il existe toutefois, chez l'auteur, une *force* qui interdit de réduire l'acte d'écrire au texte, une *force* que tout *l'effort au style* vise précisément à inscrire ? Un désir, ou un besoin, qui interdisent de considérer le travail de l'écriture comme un processus de production de type marxien, ou un procès sans sujet ni fin à la mode (passée) d'Althusser : mais bien plutôt comme on parle du travail du rêve ou du travail du deuil ?[2]

L'écriture, autrement dit, a partie liée avec une intraitable volonté énonciative. Vous en percevez bien l'impact. Il est tel que vous en venez à impliquer dans votre argumentation des auteurs, comme Sarraute, Des Forêts ou Blanchot, auxquels se réfèrent plus volontiers des auteurs, universitaires, ou animateurs d'ateliers d'écriture, qui campent sur des positions diamétralement opposés au formalisme pur et dur. Il est même tel que vous étendez le champ de ces références paradoxales à des auteurs qui n'entretiennent d'autre lien avec les précédents que cette évidence d'une volonté énonciative ou d'une « nécessité intérieure » (et non d'un quelconque silence), qui sont au principe même de leur chantier : Pierre Michon, François Bon, ou Pierre Bergougnoux par exemple.

Michon, pour m'en tenir à lui, écrit dans « Le Père du texte ». le dernier des trois textes qui constituent *Trois auteurs* : « Oui, ce que m'a donné Faulkner, c'est la permission d'entrer dans la langue à coups de hache, la détermination énonciative. la grande voix invincible qui se met en marche dans un petit homme incertain. C'est la violente liberté. 11 est celui qui me permet d'oser, trop rarement il est vrai [...] II me semble

que pour un demain rien n'est plus intime, rien ne le constitue davantage, nen n'est plus lui-même, que cette volonté énonciative dont j'ai parlé, ce désir violent qui préside à sa phrase, cet infime et décisif putsch dans son parlement intérieur, qui fait que soudain la voix despotique de ce qu'on appelle, et qui est. la littérature, se met à parler à sa place. C'est cela que j'appelle *Faulkner* » '

Bernardo Schiavctta. j'ai eu le plaisir de vous rencontrer à l'occasion de la deuxième des rencontres « Connaître les ateliers d'écriture » qu'organise la Bibliothèque Publique d Informations de Beaubourg. Au cours de cette soirée, je me suis agacé de voir le débat annoncé sur les « outils » de retravail ou de « réécriture » : je dis plus volontiers de *transformation)* confisqué par la politesse compassée des intervenants. Elle leur interdisait de désigner ce qui les empêchait de débattre : des positions diamétralement opposées sur la question des relations du sujet et du texte, et par suite, sur les enjeux et les méthodes d'un dispositif d'atelier d'écriture.

Lors du premier débat portant publiquement sur cette question dans le Landerneau des ateliers d'écriture, les discours « inspirés » (adossés aux auteurs dits de la génération de la nécessité : Blanchot, Beckett, Bataille, Des Forêts) jouaient déjà au ping-pong avec les discours « textuels » (adossés pour l'essentiel à Mallarmé et au Nouveau Roman). C'était en 1983. lors d'un colloque de Cerisy. Du moins y avait-il ping-pong, et suffisamment vif pour que l'on eût envie de réfléchir à la question.

J'en tiens sur ce point, depuis, et n'ai jamais varié, à une position centrale (ou centriste, mais tant pis). L'acte d'écrire, quel que soit le type de texte en cours d'élaboration, met en jeu deux dimensions : une dimension « intuitive-subjective ». liée à l'auteur (à son histoire, à son rapport à récriture, à son « besoin d'écrire ») ; et une dimension « rationnelle-technique », liée au processus de l'écriture, ou si l'on préfère à la nature spatiale, graphique et progressive du travail qu'il impose sur la page ou sur l'écran.

Produire l'unité (simultanée ou alternée) de ces deux dimensions au cours du processus d'écriture est ce que j'appelle proprement écrire. Exclure l'une des deux dimensions me semble faire courir un double risque de régression : vers l'expression naïve, naguère dénoncée avec sa complice la représentation par Jean Ricardou au nom des droits fictionnels imprescriptibles de la langue, ou vers la fabrication techniciste, c'est-à-dire la réduction de i'enuèreté de l'acte d'écrire au remâchage du déjà écrit, à l'application de recettes référées à une norme sociale ou littéraire.

Si écrire est toujours, inlassablement, apprendre à écrire, c'est bien parce qu'il s'agit d'avancer sans cesse vers plus de nécessité : plus

de force énonciative, de pertinence dans une manière singulière d'articuler le monde tel qu'il nous traverse et nous détermine, notre histoire et le projet qu'elle exige, la littérature et le filon que nous avons chacun à en extraire ; et vers plus d'inventivité formelle : plus de construction, c'est-à-dire de rigueur dans la composition, dans le resserrement des relations internes du texte, dans la mise en œuvre de contraintes dont la nature, le degré de dureté et les modalités dialoguent sans cesse avec ce qui progressivement s'énonce, selon des choix sur lesquels s'exerce la responsabilité de l'auteur.

Il me semble qu'il appartient aux écrivains d'élaborer, dans leur atelier personnel, les stratégies de travail adéquates à leur histoire, à leur travail, à ce que leur « volonté énonciative » brasse comme interrogation spécifique ! Perec ne pouvait guère écrire sans contrainte, écrivant au-dessus d'un abîme, mais il n'était pas dupe du « marquage auto-biographique » du moindre de ses textes. Leiris a fondé sa méthode autobiographique sur ses savoir-faire d'ethnologue. Des Forêts n'a jamais reconnu d'autre contrainte que celle de la musique (ce qui n'est pas rien). Et cetera : chacun d'eux, enfilant peu à peu la robe de bure de la règle, histoire d'aller au-delà des territoires déjà trop balisés où les aurait reconduits quelque accès de génie inspiré, s'est doté du système de règles et de contraintes adapté à l'idée intuitive, puis de plus en plus assurée, qu'il se formait de son chantier.

Mais laissons là les oncles. Pour ce qui est des animateurs d'ateliers d'écriture, il importe qu'ils sachent que la moitié de leur travail, et la plus importante, consiste à permettre d'oser *écrire.* Je dis bien oser : Faulkner, écrit Michon, « est celui qui me permet d'oser, trop rarement il est vrai ». Oser, l'énonciation, et le travail, fondé sur des règles revendiquées, passant par la quête de la formule du texte en train de s'écrire, qu'appelle d'aller au-delà de leur audace première. Là est le rôle premier de tout médiateur d'écriture. Il l'emporte sur celui qui en constitue l'indispensable complément : d'introduction aux divers savoirs, littéraires, méthodologiques, procéduraux, parmi lesquels l'apport des dispositifs à base de contraintes - d'autant plus pertinentes qu'elles sont motivées, et non liées à l'arbitraire d'un animateur - est capital.

Je lirai *Formules,* évidemment. L'exigence n'est pas devenue si banale qu'on puisse se passer d'une revue comme celle-ci. lorsqu'elle existe. Mais je craindrai d'être confronté ça et là à l'irrespirable : à des pages où les menues terreurs sociales auxquelles se prête le langage (qui enjoint aussi souvent de la boucler qu'il n'énonce la pensée de son auteur) et le culte dogmatique de l'hyperconstruction l'emportent sur les spéculations imprudentes et les bricolages textuels n'excluanl pas l'humour

des auteurs. Je ne suis pas sûr que le tri que vous faites dans la littérature de ce siècle et dans celle qui se publie aujourd'hui soit très pertinent. Je suis sûr en revanche qu'une revue comme *Formules* a son rôle à jouer dans le développement d’une culture partagée des formes et des dispositifs d écnture. Encore faut-il que s'y fassent entendre, moins des relations à une *doxa* revuiste quelconque (paru de l'hyperconstruction, tendance B6) que le désir de l'autre, dans ses inventions aléatoires, dans son trajet singulier, qui déterminent autant de « rapports à la contrainte » que d'auteurs et de lecteurs de la revue.

Vous ne vous étonnerez donc pas que je vous retourne, amicalement, votre injonction première : « Rédacteurs de Formules, encore un effort pour être à la fois hyperconstructifs... et ouverts ! » Ce serait hyperchouette.

Bien à vous.

NOTES

[1] Pléiade, tome II, p. 575.

• Cf par exemple Didier Anzieu, *Le corps de l’œuvre, essais psychanalytiques sur le travail créateur*. Éditions Gallimard, 1981

' Éditions Verdier, 1997.

Réponse à Alain André

> Si donc l'on m'interroge ; si l'on s'inquiète (comme il arrive, et parfois assez vivement) de ce que j'ai « voulu dire | dans tel poème, je réponds que je n'ai pas *voulu dire,* mais *voulu faire,* et que ce fut l'intention de *faire* qui a *voulu* ce que j'ai *du*
>
> Paul Valéry

On admet en général que le « quelque chose à dire » précède le dire (dans l'écriture mûrement réfléchie), ou bien que le « quelque chose à dire » se révèle au fur et à mesure qu'on le dit (dans l'écriture automatique ou inspirée). À chaque fois, une idée préalable à l'écriture *(inventio),* est traduite par une mise en plan (*dispositio)* et par une mise en style (*elocutio).*

L'écriture à contraintes produit un renversement « copemicien » de l'ordre rhétorique des « parties du discours » : la *compositio,* voire *Y elocutio* précèdent *Y inventio.*

Qu'est-ce que cela ? En Rhétorique, il y a un ordre canonique des « parties du discours » (c'est-à-dire des étapes de l'élaboration du discours oratoire) : 1) *inventio* (recherche d'idées pour le discours) ; 2) *dispositio* (planification du discours dans son ensemble) ; 3) *elocutio* (mise en style, mot par mot et phrase par phrase) ; 4) *memoria* (techniques de mémorisation) et 5) *actio* (récitation du discours mémorisé).

Cet ordre admet donc la priorité chronologique de *Y inventio :* on trouve en premier lieu les idées directrices du discours. Les autres parties sont donc *postérieures* et dérivent de la première *-J)'abord le contenu, ensuite la forme.*

Cela n'est pas contestable dans le cas de l'oratoire, qui est l'art de gagner les procès judiciaires. Cela devient plus problématique dans te cas des écritures à contraintes : l'ordre des parties du discours y est bouleversé, voire inversé. Ainsi, l'idée de La *Disparition* naît d'une interprétation symbolique ou allégorique de la contrainte : la disparition de la lettre e est symbolisée par d'autres disparitions. Le lipogramme est une figure de *Yelocutio : Y inventio* dérive de *Yelocutio* .

Pour cette raison, beaucoup d'auteurs à contraintes n'ont rien à dire, mais beaucoup à faire. Le sens naît de la forme, le dire du faire. Un poète peut très bien vouloir, par exemple, écrire un sonnet sur des rimes en -ix, bien avant de vouloir dire quelque chose de précis dans son poème. 11 donne ensuite à lire tout le mystère de I art et du monde.

Eric Clémens

CONTRAINTE FORMELLE
ET CONTRAINTE RÉELLE

Enc Clémens, qui a participé pendant vingt ans à la revue TXT, s'oppose à une acception étroitement esthétique de la contrainte. Il plaide pour une approche qui tienne compte du réel, du sujet, et de leur impossible rencontre.

La question de la contrainte ne se confond-elle pas avec l'exercice même de la littérature et de l'art ? Autrement dit ne se confond-elle **pas** avec celle de la forme ? Cette idée à tout jamais reçue paraît **d'autant** plus irrécusable qu'elle correspond à la structure même de toute **langue** et de tout langage, le système différentiel indépendant des « **contenus »** ou de leurs « référents » et qui entraîne l'immotivation du signe. **Comment** dès lors contester la contrainte formelle en tant qu'essence de **la création** littéraire et artistique, une essence à laquelle nous serions bien **en peine d'opposer** la moindre contre-pratique exemplaire ? D'où **viendrait la marque** d'une écriture, sa trace exorbitante, son style ? **En tout état de cause,** l'extrême liberté dadaïste exclut la signification et **n'aboutit que dans la forme la** plus réduite, à peine perceptible. **Quant à ses plus récents prolongements lettristes** ou sonores, ils **exhibent leur procédé au point de tendre à ne signifier** que leur **contrainte formelle. Entretemps, vers la fin des années trente, lorsque Raymond Queneau avait fondé avec Henry Miller la revue** *Volontés,* **ne** ripostait-il **pas dans son litre même à l'illusion surréaliste d'une écriture dite automatique que l'association hbrc ri** avait **jamais suffi** à **régler ? Idée reçue, donc, digne du dictionnaire flaubertten (où figurerait quelque chose comme « Contrainte : l'essence**

formelle de toute création. »), mais dont du même coup la réception évidente suscite le soupçon.

Mais lequel ? L'objection qui vient aussitôt à l'esprit porte à dissiper la confusion entre les contraintes inévitables liées à la langue et les contraintes voulues, fabriquées et imposées au texte. A la limite, le roman réaliste opposé à la poésie formaliste... Dans cette perspective ne faut-il pas invoquer la liberté inverse, celle prise à l'égard du souci formel, misant sur le langage commun jusqu'à la référence minimale ? Outre que les langues de tous les jours n'échappent pas aux règles contraignantes de leur formation - ce qui confirme a contrario une dimension de la fiction : jouer de la contrainte pour s'y mesurer au lieu de la subir conventionnellement -, qui douterait que la description la plus minimaliste soumet l'objet visé à un traitement stylistique dont l'affectation classique reste loin de toute restauration naturelle ? Autrement dit, non seulement les contraintes implicites sont inévitables, mais ceux qui prétendent ne pas vouloir en rajouter dénient leur propre effort explicite de construction formelle, fût-il plus conformiste. L'affaire est donc entendue. Et qui plus est, l'ère moderniste du soupçon n'est-elle pas close ? Les post-modernismes nous débarrassent des vaines et prétentieuses contestations frontales puisqu'ils possèdent la lucidité sceptique : aucun nouveau coup de dés formel n'abolira le hasard et la contrainte et la liberté et la nécessité... Mais la platitude ?

Car dans cette situation flottante, la réaffirmation de la contrainte est peut-être facilement reçue, mais après tout elle n'est pas pour autant liquidée. Plutôt que d'y porter a priori le soupçon, en un réflexe négativiste, répétitif et creux, ne faut-il pas enfin chercher à déceler ce qui en fait un cliché, ce qui en elle demeure impensé ? La question serait alors : en quoi ou comment la générativité de la contrainte peut-elle dégénérer ? D'où vient la servitude volontaire du réalisme et du formalisme alors même que l'opposition entre liberté et détermination est mise en jeu dans les contraintes ?

Ces questions touchent à l'éthique où un livre de Jan Baetens' les situent justement : parce que les contraintes formelles, à rebours des clichés inspirés, forcent l'écrivain à une « mise en question de soi » et de son image de « démiurge », parce qu'elles instituent un pacte entre lecture et écriture qui exige de montrer le procédé pour introduire le lecteur, parce qu'enfin elles mettent en jeu (chiffré) textuel non seulement les mots, mais les lettres, les blancs, la page, le livre et « l'appareil périgraphique » ainsi que, dans la foulée, les genres littéraires... L'essentiel tient à la notion de « Iccturabilité g qui permet « l'inscription du lecteur dans l'organisation des fragments passés au crible »,

Cette position « altruiste (le lecteur gagnant récriture), en dépit de ses cibles justifiées (les retours subjectivistes postmodemes) participe cependant d'une éthique d'avant la psychanalyse dont la « spontanéité », à son tour, fait obstacle à la poursuite des exigences de la « modernité » - si derrière ce mot il s'agit de penser la littérature après Mallarmé, Rimbaud. Lautréamont. Roussel. Proust. Kafka. Joyce, Lowry, Faulkner, Bataille ou Artaud...

Mais pas toujours après les écrivains de l'OUUPO ! Ou encore moins de Denis Roche !' Pourquoi ? Pourquoi, chez Georges Perec lui-même. 1' « hyperconstruction » de la contrainte formelle - le lipogramme omnipotent — dans *La Disparition* n'a-t-elle pas la puissance de fiction *de W ou le souvenir d'enfance* ? Parce que dans ce dernier livre la contrainte formelle ne prend pas le pas sur la contrainte réelle. S'il y a une éthique de l'écriture, y compris à l'égard du lecteur, elle n'est pas d'abord dans le partage du « lecturable », mais bien dans la délivrance de l'impossible à dire du réel dans le sujet et dans l'histoire - violences, naissance, mort, jouissance, divisions - *au risque de l'illisible !* La force des procédés formels n'est nécessaire, contre les complaisances imaginaires et les codifications sclérosées, en somme contre les illusions de la communication, qu'à condition d'être révélatrice du réel dont la vérité ne peut que se « mi-dire », selon l'expression de Jacques **Lacan.** Le dilemme n'oppose donc pas de façon décisive l'effacement ou la lisibilité de la règle, mais *l'effacement ou la lisibilité, par les ressources formelles, des contraintes illisibles du réel.*

Pourquoi « l'illisibilité » fut-elle attribuée au *Coup de dés* ou à *Ulysse* ? Où se situerait autrement la limite entre l'ingéniosité et l'œuvre, disons, près de nous, entre Jacques Roubaud et Christian Prigent ? Le premier ne cesse, non sans relents sentimentaux, de protéger sa subjectivité derrière la procédure formelle, ainsi dans *Autobiographie, chapitre dix* les roots des autres qui pré-occupent la totalité du livre, tandis que le second, ainsi avec *Commencement** n'a de cesse de mettre en jeu. dans des inventions de sons, de sens et de références réglées, multipliées et déréglées, les divisions irréductibles - sexuelles et mortelles - du sujet de l'écriture dans son histoire et dans l'histoire, les mémoires et les discours qui le et nous « font ». Autrement dit. si la seule éthique sans leurre exige de ne pas céder sur son désir - ce qui signifie au moins sur son analyse, telle est on le sait l'éthique lacanienne -, quelle autre éthique de l'écnture et de la lecture y aunut-il que de défaire ce qui fait que nous • cédons sur notre désir » et que nous occultons, bouchons, refoulons I épreuve du sujet dans l'écnture ? Le formalisme n'a pas d'autre fonction que cette dénégation, voire celte forclusion. Encore une fois, quelle autre

éthique serait ajustée face au lecteur ? Et pour le dire tout net, la *canaillene*
- l'excuse trouvée à tout - *littéraire* - le prétexte imposé à tout le texte
- ne s'abrite-t-elle pas autant dans le formalisme que dans le réalisme ? Y associer explicitement le lecteur par le dévoilement de ses procédés formels y changerait-il quoi que ce soit ? L'illusion auto-symbolique de l'un comme l'illusion auto-imaginaire de l'autre ont en commun de rejeter le réel. Il n'y a pas de « matrice » - pas plus la règle que l'imagination
- de l'invention, aucune générativité n'est pointable a priori, autrement dit des générateurs ne peuvent être désignés qu'a posteriori, *si le jeu de leur règle s'est heurté à l'irrégularité du réel dans le langage.*

Insistons et précisons : ni l'invocation de la forme ni celle du réel ne suffisent, si le jeu des formes donne chance de réel à l'écnture. Mais parce que ce réel ne s'atteint pas comme une positivité à reproduire et à représenter, parce que son expérience dans la langue ouvre le parlêtre à sa négativité fondamentale, parce qu'enfin l'écriture dans son expérience formelle de la langue se doit de ne pas contourner ou détourner et ce fond et cette expérience, *la forme avec la transgression touchent au centre vide de la littérature, à l'illisible du réel qu'elle s'évertue à rendre mi-lisible...*

Mais je n'ai pas abordé la question du plaisir, sauf à parler de jeu. Je m'en voudrais dès lors, en guise d'antidote, de ne pas livrer à mon tour un exemple de ce que j'aurai tenté de dire, - le surgissement de la contrainte réelle grâce à la contrainte formelle avec son corollaire le jeu libérateur de la contrainte formelle dans l'affrontement de la contrainte réelle...

Soit, intitulé *Les ineffabluleuses de la chatte*, un projet de fables réglées par une contrainte, l'identité sonore du titre et de la morale : « la leçon, c'est les sons ». Ainsi de :

Les cigarillos

La chatte entichée
fume des cigarillos des plus dimensionnés
et suce leur pétun jusqu'au fiel !
Elle adore rêvasser
humer leurs fumées sans prélasser

elle bourdonne
elle actionne
son boulon, à leurs bouts de feu vagit j septième ciel [1]

Ça finit par s'éteindre elle retombe de si haut
sur ses pattes
qu'elle prend masque
de grimaces.

Laisse Icare tidiot

L'obscénité fait donc l'épreuve de la castration que la règle formelle aura encadrée et soulignée. Mais très vite, la simplicité du procédé est menacée de mécanisme, d'où une première tentative ou plutôt une première poussée de l'écriture dans la démultiplication de la contrainte sonore qui contamine l'entre-deux du titre et de la morale et qui du reste retrouve f assonance ou F allitération :

La châtie pèle, belle de queue

Lasse la chatte se lamente
et dit comme disent le poète et l'amante :
Vinaigre dans ma vie nègre un vit n ai guère !

La v'là qui pousse qui saute qui campe
sur un brûlant toît

A perte de vue hélas, pas un chat !

Ça la démange
salace démon **ex-ange**
exsangue
jusqu'à ce qu'elle s'avise qu'elle rampe
et se râpe
sur une croix.

La chapelle belliqueuse.

Mais les rimes elles-mêmes lassent, ajoutées à la lassitude du procédé de hase. D'où une double dérégulation, de la rime et de la dernière ligne, qui plus est, explicitée dans la fable :

Les bottes de sept lieues

La chatte au débotté
se dépêche
pêche

à foison
des poissons
dont l'un
aux ailes rétractées :

les botes de ces lieus

(Tu restes coi ?
Et quoi ?
si ça ma muse
sans raison que manque une rime)

Pour autant, l'inverse est toujours possible et même tentant, je me replie sur la contrainte, réduite à elle-même, sans le moindre entre-texte :

La minutie de minuit

La mine usée à demi nuit I

Mais ce n'est là, pour ces fables épuisées, qu'une façon de passer par le trou en guise de chat du signe.

NOTES

[1] *L'éthique de la contrainte (Essai sur la poésie moderne*). Leuven, Uitgevenj Peeters, 1995.

[2] La couverture du livre porte la citation suivante de Flaubert : « Ce que vous faites n'est pas pour vous, mais pour les autres. L'Art n'a rien à démêler avec l'artiste »

[1] La fascination qu'a exercée ce « passeur » de quelques procédés de grands américains sur les éenvains de ma génération, y compris auprès de TXT qui lui a consacré un numéro spécial auquel je n'ai pas participé, m'a toujours paru incompréhensible : l'insignifiance globale des textes de Roche, en dépit de la reprise des procédés des Burroughs, Cummings, Pound, etc., a fini par mettre à nu son soubassement dans le subjectivisme de *V* « inspiration » de *Depots de savoir & de technique* et des... clichés photographiques auxquels il s'est heureusement voué désormais. Je n'exclus pas qu'il y ait là une intention de dérision ludique qui peut avoir son effet libérateur Mais le nihilisme impliqué par la prétention à mettre un point final **à** l'action de l'écriture aura de plus justifié son cynisme éditonal ultérieur

[4] Au passage, ù ceux qui croient benoîtement que l'anarchie des règles préside à ce roman (éd P O L.. 1989), qu'ils lisent *lAlbum du Commencement* de Pngent (éd. Ulysse fin de siècle, 1997) ou le chapitre que je lui consacre dans *La fiction et f apparaître* (éd Albin Michel, 1994)

Bernard Magné

UN ONZAIN ÉODERMDROME[1]

*Spécialiste mondialement reconnu de l'œuvre de Georges Perec. Bernard Magné prolonge l'article de Jacques Roubaud sur les * éodermdromes »* f Formules *1) par une variation tout à fait étonnante sur cette contrainte* ***nouvelle.***

Ce qui suit est une contribution à l'écriture d'éodermdromes. D'éodermdromes de lettres, car seule cette variété me semble stimulante, en raison même de ses difficultés. Une de ces difficultés peut se réduire à une question simple : comment non pas en finir avec l'éodermdrome, mais finir un éodermdrome ?

Je prends un exemple.

A partir des cinq lettres A R D U E, on peut obtenir l'éodermdrome suivant :

A R D U E R U A D B A

J'aime assez « ardue ruade ». Pas vous ?

Mais que faire du A final ?

Une réponse possible consiste à ne pas considérer un éodermdrome comme un énoncé nécessairement achevé et indépendant mais à imaginer une suite d'éodermdromes concaiénés. en pratiquant l'enjambement, à l'image de ce que Georges Perec a réalisé dans ses poèmes hélérogram-mauques ou la fin d'une série de lettres ne coïncide pas nécessairement avec la fin d'un énoncé ou même la fin d'un mot.

C’est en utilisant des enjambements respectant les fins de mot mais non les fins d’énoncé que j’ai réalisé le onzain éodermdrome publié ici Son nom l’indique : il concatène onze éodermdromes différents,, ci de surcroît développe une tresse aquatique, érotique et esthétique du meilleur aloi. Comme Georges Perec dans *Alphabets*, je donne ici à la fois la matrice typographique des onze éodermdromes et leur « traduction » en ce que Jacques Roubaud, je le crains, appelerait VIL (vers international libre) :

I A U B R U E R A D E
s 0 U E R B S E 0 R |
U N 0 S N E S U 1 0 ü
Ë R 0 S R U E 0 U S E
S 0 ü s C U L C 0 L S
S 0 U s C 0 L Ê U | S
B ü E s Q B S N E 0 N
A R à 1 1 R U A D E A
T R 0 U S R 1 T S *0* T
U S T 1 E T 0 S E *0* U
T A S R E S 1 E A R T

Eau drue.
Rade,
Soue, ruse, ors...
Un os ne sue où Éros rue (O !)■ usé.
Sous cul, cols.
Sous col, culs :
nue sous néon,
ardue ruade | trous.
Rut sot !

Us tu et osé,
où tas reste
art.

POST-SCRIPTUM

Ce poème, à une légère variante près, a servi de carte de vœux pour quelques vers happy fews en janvier 19S3 Certains s'en souviennent peut-être. Pour d'évidentes raisons de sécunté, tous les documents graphiques et justificatifs y afférents ont alors été déposés en lieu sûr sous double pli scellé et ne peuvent être consultés que sur demande expresse accompagnée de timbres de collection (Blénot bistré ou Pétain vermillon surchargé de la Croix de Lorraine bienvenus) pour frais d’envoi.

NOTE

' Pour plus de détails sur l éodermdrome, voir l'article de Jacques Roubaud dans le premier numéro de *Formules.* J'ajoute une précision terminologique. D'aucuns
(je ne citerai pas de nom) m'ont întemettement reproché d’avoir forgé le néologisme « palindromique », inutile à leurs yeux puisque, tous les bons dictionnaires nous 1 'apprennent, palindrome est aussi bien adjectif que substannf. Dont acte (de contrition).
Comme éodermdrome ne figure dans aucun dictionnaire, j'aurais pu prendre ma revanche eu en toute bonne conscience lexicale, créer pour mon titre l’adjecuf « éodermdronuque » auquel nul n’aurait nen pu trouver à redire. Mais je suis beau jouet?, et j’ai aligné éodermdrome sur palindrome, d’autant plus volontiers que si un éodermdrome ne sauçait, par définmon. être un palindrome (les habitués de cette double pratique me comprendront), en revanche, la permutation rétrograde d'un éodermdrome obéit elle aussi, comme ce dernier, à un parcours eulénen. sans toutefois
faire sens, sauf si - mais la chose est-elle possible autrement qu’en théorie ? - on réussit *i* fabriquer un éodermdrome anacyclique. De toute façon anacydique n'est pas davantage *atteste* Et si je définis comme anacydique un mot dont la lecture de gauche

Paul Louis Rossi

LETTRE À JACQUES JOUET

Cher Jacques Jouet

J’ai découvert avec quelques surprises dans la revue *Formules* cet entrefilet concernant la rubrique Oulipo de mon *Vocabulaire de la Modernité littéraire* (éd. Minerve, 1996). Il me semblait ne pas avoir caché ma sympathie pour la société oulipienne, et pour les écrivains que j’admirais : Italo Calvino et Georges Perec, par exemple.

Pour cette note sur l’insconscient, j’avais moi-même autrefois fait remarquer à Mme Hélène Cixous, qui prétendait ne jamais transiger avec son inconscient, que cette instance imaginaire ne se laissait pas ainsi séduire ou suborner. Il était donc visible dans mon propos que la phrase : « on redoute pour les auteurs que le destin bafoué et l’insconscient congédié ne prennent un jour une sorte de revanche... >| visait la déclaration de Jacques Bens, cité au début de ma rubrique. Je vous la rappelle en entier :

> Raymond Queneau n’a pas la réputation de laisser « l'inconscience » s’emparer de son écriture. [...] Car les membres de l'OuLiPo n’ont jamais caché leur horreur de l'aléatoire, des cartomanciennes de salon et du petit bonheur-la-chance de bastringue : « l’OuLiPo, c’est l’anti-hasard », affirma un jour l’Oulipien Claude Berge, ce qui ne laisse subsister aucun doute sur l’aversion qu’on a pour le cornet à dés.

Je sais que l’inconscience n’est pas l’insconscient. Mais tout de même. J’ai encore la faiblesse d’adorer Max Jacob, et Mallarmé. J’espère que vous ferez part de vos remarques à Jacques Bens et que vous admettrez que l’on puisse *préférer Les Vases Communicants* (André Breton) - et même *L'immaculée conception* (Eluard et Breton) - à cette prose laborieuse. Sinon, je serais obligé de penser que l’Oulipo est bien devenu une machine totalitaire.

A vous

Jeanne Vandepol

ELOGE DE LA REPRÉSENTATION

Lettre à Jean Lahougue, qui ne lui a rien demandé

Dans le premier numéro de Formules. *Jean-Marie Laclavetine et Jean Lahougue s'étaient opposés sur la place et le sens à donner au concept de représentation. La romancière hollandaise Jeanne Vandepol nous a fait parvenir à ce sujet un courrier qui permet de préciser les enjeux de ce débat fondamental.*

Cher Jean Lahougue.

Faut-il répéter que je souscris sans presque aucune réserve aux arguments que vous opposez à Jean-Marie Laclavetine, chantre imprudent du génie et du rejet de toute contrainte dans le domaine de l'écriture ?

Toutefois, sur un point bien précis, un doute chez moi subsiste. Oisons plutôt que je me suis étonnée de ce que je crois être une possible inconséquence. Qu'elle apparaisse vers la fin de votre lettre, au moment où vous avez emporté depuis de longues pages l'adhésion du lecteur le plus hostile à votre égard, ne rend que plus intéressant ce très court passage En effet, comme d'ailleurs vous-même le soulignez, la thèse défendue n'est pas uniquement la vôtre, mais celle de toute une époque **et** de toute une pensée littéraires - la modernité pour parler très vite -, qui l'acceptent comme allant absolument de soi :

> **Incidemment,** vous n'en soulevez pas moins **le** problème capital. **Cette** impuissance constitutive du langage à exprimer ce qu'on veut lui **faire** exprimer est l'un des présupposés incontournables

qui fondent toute réflexion contemporaine sur la production littéraire, (p. 99)

Ne faudrait-il pas se méfier de ce genre d'évidences, certes essentielles mais tellement aveuglantes que nul ne songe plus à les examiner d'un peu plus près ?

Car nous sommes bien d'accord là-dessus, n'est-ce pas : *le langage ne peut exprimer ce qu 'on veut lui faire exprimer.*

Toute la question est pourtant de savoir s'il convient absolument d'en conclure ce que vous en concluez, à savoir que mieux vaut ne pas trop insister de ce côté-là, qui n'est de toutes façons qu'une impasse redoutable, pour mieux se concentrer sur des tâches plus essentielles, à trouver dans l'écriture comme outil d'invention et d'exploration pures.

Tout en partageant le principe de ce choix - si j'étais écrivain je n'agirais pas autrement-, je continue de ne pas être convaincue par les raisons que vous en donnez. Car *pourquoi* faudrait-il fuir la représentation, c'est-à-dire la volonté de se dire et d'arracher au langage ce qu'on veut bien lui faire exprimer ? Cet impossible désir, n'est-il pas un défi formidable ? Ce programme toujours inaccompli, n'est-il pas en mesure d'offrir à l'écrivain une manière de... contrainte, et même d'une contrainte très excitante puisque difficile, retorse, en un mot problématique ? En raison de quelle loi — le bon sens ? l'économie de l'effort ou la peur du gaspillage ? la maximisation du résultat ? - récuseriez-vous une démarche aussi peu sensée ? Ne croyez-vous pas que les écrivains traditionnels, peu enclins à se pencher sur l'abîme de la contrainte, s'arrêteraient tout de suite, s'ils savaient ce qu'ils sont en train de faire vraiment ?

Permettez-moi d'avancer deux autres raisons justifiant ce que j'oserais appeler *le pari de la représentation.*

En premier lieu, il est bon de se rappeler quelques antécédents. L'histoire de l'art n'est en effet'pas sans fournir plusieurs exemples de la séduction de l'ardu. Comme le dit fort bien Chabanon, contemporain de Rousseau - mais je suis sûre qu'on trouverait sans peine des positions très proches chez le Valéry que vous affectionnez tant — : | C'est à tort que (dans la Théorie des arts) on affecte de ne compter pour rien la difficulté vaincue, elle doit être comptée pour beaucoup dans le plaisir que les arts procurent ». Or, cette application si justement louee porte plus d'une fois sur les règles de la représentation meme : certaines éptvques mettaient ainsi la peinture au-dessus de la sculpture parce que. incapable de bénéficier des trois dimensions de l'espace, le peintre, davantage que le sculpteur, devait faire preuve d'imagination, de savoir-faire, en un mot

d'un art très consommé, pour rendre les choses et les êtres tels qu'on croyait les percevoir.

Deuxièmement, et plus fondamentalement encore, il me semble que \otre ferme comiction perd un rien de sa pertinence si l'on passe de votre point de vue. qui est un point de vue d'écrivain, au mien, qui est un point de vue de lectrice. Que l'écrivain ait voulu dire ceci ou cela, qu'il ait voulu dire quelque chose plutôt que rien, qu'enfin il ait eu l'ambition de dire et non pas de faire, ou l'inverse, tous ces arcanes de la création, comment voulez-vous que les lecteurs y aient accès ? Lire ne consiste aucunement, c'est en effet ma conviction à moi. à refaire plus ou moins bien - voire mieux, pourquoi pas - le chemin parcouru par l'auteur. Illusion spéculaire néfaste ! Ce que lit le lecteur n'est pas sans rapport avec ce qui est proposé à son attention, bien entendu, mais il ne reste pas moins que l'écart entre écriture et lecture est parfois vertigineux. Or. en dernière instance, c'est le lecteur qui décide : il ne suffît pas que l'auteur se plaigne d'être mal lu pour que ce soit le lecteur qui se trompe. Cela résiste, en tous cas cela peut résister chez lui : nous sommes tous des Don Quichotte, englués dans les représentations qui nous tombent dessus, insuffisamment malins pour nous dépêtrer de nos illusions, avides de nous identifier à ce qui n'est que traces sur le papier : ou nous refusons d'y croire quand tout veut que nous y croyions, ou encore de travailler quand l'auteur comme le texte s'épuisent à nous faire travailler. D nous arrive même d'être distraits ou indifférents... Encore une fois, n'en décide pas celui qui écnt.

C'est dire déjà que le dernier mot de cette lettre vous appartient, à vous lecteur de *Formules* comme à vous, cher Jean Lahougue.

Cordialement.

SUITES A VENIR

Nos prochains numéros « Proses contemporaines à contraintes » (n°3) et « Vers contemporains à contraintes » (n°4) devraient paraître en avril-mai au cours des saisons 1999-2000 et 2000-2001. Le premier d'entre eux comportera notamment des contributions de Régine Detambel, Jean Lahougue, Marc Lapprand et Jean Ricardou. Ce numéro comportera aussi plusieurs textes d'auteurs inédits, dont Patrick Flandrin et Éric Angehni.

Comme ces dénominations le laissent entendre, nous **ignorons** totalement ce que le terme « poésie » peut signifier **aujourd'hui. Le** critère de classement que nous vous conseillons **d'appliquer aux** échantillons que nous vous livrons ci-après **devrait être donc tout** simplement (?) celui de l'opposition prose/vers. **Définir la contrainte et** ses modalités fera partie de la quête (et des **enquêtes) de nos deux prochains** numéros. Jusqu'ici, nous nous sommes **sciemment abstenus de le** faire, pour éviter tout a priori doctrinaire.

Nous préparons également **des numéros spéciaux, qui devraient** paraître en septembre-octobre. **Parmi ces projets, nous discutons avec la** revue T.E.M. d'un numéro en **commun sur « Pastiches, Centons.** Réécritures », et nous avons **contacté l'Oplepo (POulipo italien) ainsi** que d'autres partenaires pour un numéro **sur « La contrainte en Italie ».**

Alin Anseeuw

SONNETS

Parfois la poésie donne naissance
A des formes (que nous avons déjà
Touchée) et c'est dans le silence
Du jour que les vaches reviennent
Vers nous (deviennent une formule
Ecrite par la lumière) la prairie
Ne peut pas recouvrir cet aliment
Qui était entre nous avec acidité
Faim (un référent et la poussière
De cela quelques notes du silence
Encor proches mais pour le succès
De ce qui ne finit pas définition
De ce qui nuit une résonance rime
Avec lucidité et invente la peur)

Hier nous avons touché aux récits
De notre enfance à ce gui demande
Que les mots sont autant que tout
Souci et c'est seulement l'esprit
Qui nous occupe sans élire un peu
Plus que la lumière dans l'abrupt
Moment de la lumière se reproduit
Comme les mots (nous simplifions)

Vers le temps qui passe une année
Peut être égale à ce que je lirai
Demain dehors chez soi simplement
Commencer où le ciel s'est arrête
De tomber (tant de mots accumulés
Dans cette façon de nous retirer)

Hier nous avons touché (tu verras
La prairie où chante une rivière)
Un leitmotiv marque les danseuses
Au pied et tu marches sans revoir
La scène révélée entre les arbres
Et l'eau une expression lacunaire
Pour des gilets qui ne retiennent
Rien et des plumes dans l'oreille
Des rois (muses fuyant les douves
Où s ' empresse un bouquet de magie
Et de roses) et le poète du salon
(Où se tient un banquet) balbutie
Quelques mots vers la source sans
Interdit un ange à son pied froid

Hier nous avons touché (la parole
A ajouté quelque chose au soleil)
Le soleil est une situation grave
une approche du moment où le jour
Se lève (et plus encore souffrir)
Avec les statues qui refusent mal
Le sommeil ou est-ce la pulsation
Une autre peau de quelque langage
Ancien (une page quelconque capte
Des nuages dont les vues changent
Sans cesse) croyant voler au ciel
Une **information et comprenant lui**
Même **des paroles essuyées de suie**
Et de métamorphoses sans haillons

Amman* de» éditions L*Ecbolade. Alto Anseeuw donne ICI un choix de poèmes * wé*e nombre de lettres par vers. A cheval sur le lyrisme et la poésie visuelle, ces textes constituent une étape importante dans ses propres recherches.

Régine Detambel

LA LIGNE ÂPRE

Par le style *ou la façon de rendre* ***l'attache*** *des muscles, et leur renflement, les veines, etc., on peut souvent déterminer* ***l'époque d'une*** *statue, à cinquante ans près.* (Stendhal)

A l'intérieur et sous la peau

Toutes-puissantes et misérables, pratiques à casser, commodes à couper pour voler leurs bagues, les phalanges sont ordonnées par taille et en trois rangs de profondeur. C'est à partir de la deuxième que leur nom se décline, à la manière d'un diminutif, en phalangine et phalangette.

La phalangette a tout de l'isolement d'une lettre d'imprimerie SUT son petit socle de plomb. 11 suffit de vérifier combien la pulpe du doigt garde, fidèlement inverse, la tracé d'encre qu'elle essuie.

La chaîne aurait pu continuer et les doigts se garnir de maillons supplémentaires, allant s'amenuisant comme des crayons taillés, appelant des néologismes comme la phalangicule.

La plus brutalisée, la plus tailladée, coupée, blessée, même étranglée, est la phalangette, que l'on serre dans un élastique jusqu'à ce que l'ongle soit violet et son lit gonflé. C'est sur la phalange que l'on dessine des bagues au feutre, et, plus tard, que l'on entamera véritablement la chair qui la recouvre avec l'anneau d'alliances réelles et les griffes véritables qui

sertissent des pierres. La phalangine. médiane et protégée par un coussinet de chair tendre, noueuse et élastique, ne souffre vraiment que des griffures du crépi. On peut faire le compte des ondes qui la parcourent selon qu'elle se tend ou fléchit. Malgré tout, les phalanges sont plus solides que la piene sculptée des saints qui n'ont cessé d'être cassés pour rire et qui n'ont, presque partout, plus de nez et plus de doigts.

Si intérieures mais à peine sous la peau, si proches, chargées de tout, depuis la main qui tremble jusqu'aux doigts qui touchent, depuis le bijou jusqu'à la caresse, de l'instrument à la varappe, les phalanges surprennent comme le sourire dans la glace. Tourmenté de s'aimer, tourmenté de se voir. Il y a surtout l'odeur acide et orange du tabac qui imprègne la phalangette jusqu'à l'os, à l'aide de quoi on se caresse les nanties, et la bosse de l'écriture qui fait, au côté du médius, un cal de manœuvrier.

Un calendrier perpétuel

Les métacarpiens forment le squelette de la paume et du dos de la main. Autant due qu'ils sont les os du destin puisque leurs têtes forment un calendrier perpétuel, puisque leurs ventres supportent les lignes de la main. Sitôt les poings fermés, plus d'une année entière lient sur dix doigts et donne indéfiniment le nombre de jours des mois. On peut instantanément distinguer, on ne sait comment, entre trente et trente et un. et on s'étonne d'être né sous un calendrier qui compte sept mois longs et cinq courts. Cela n'a pas toujours été. Et ce ne sera pas étemel. Nos poings fermés ne seront que les témoins émouvants d'une époque. Sitôt qu'un événement cosmique ou religieux aura de nouveau révolutionné le temps et changé le calendrier, il n'y aura plus moyen d'imaginer l'armée rien qu'en bougeant les doigts, et ces précieuses saillies n'auront plus même valeur de mnémotechnie.

Le dos de la main est aussi le réceptacle des osselets auxquels on joue dans la cour de récréation. Et c'est sans doute un écho particulièrement poignant que le bruit de l'osselet mort et peint de rouge, cognant sèchement contre les profils tranchants et sinueux des métacarpiens vivants, qui rendent, sous le choc, des sons mûrs et gonflés. Sur la paume, ils portent les désirs et les enthousiasmes, les angoisses, les vagues de douleur et les voluptés prévues par **la** chiromancie. **Il** y **a** les amours passées et les deuils qui ont rendu forte la paume de la main et l'ont creusée.

La paume, heureusement, rattrape les déficiences des phalanges, incapables de retenir du sable ou de l'eau. La paume sait recevoir, elle sait garder, serrer le poing pour conserver. Et c'est elle aussi qui exprime le mieux le désespoir et la nervosité. Ils craquent comme des pierres gelées, les métacarpiens, on peut les broyer, les étirer comme si on voulait les sortir de leur gaine pour entendre claquer leur résistance, on peut faire rouler leurs têtes arides sous la peau jusqu'à ce qu'ils donnent le bruit de feuilles ou de branches broyées.

A la fois instruments et arbitres des combats, les marques en forme de goutte d'eau qui blanchissent et ornent la tête des métacarpiens sont autant de coups de poings donnés dans une mâchoire et la goutte est à la forme exacte de la dent de l'adversaire. C'est en quelque sorte l'équivalent de l'entaille que fait le chasseur de primes sur la poignée de son revolver ou la cocarde supplémentaire sur la carlingue kaki.

Régine Detambel est, comme Georges Perec ou Jean Lahougue. un des auteurs qui démontrent le mieux combien il est vain de séparer littérature et contraintes ***Formules*** publie ICI les premiers textes de *La ligne âpre,* un recueil S contrainte thématique qui doit paraître aux éditions Bourgois

Yak Rivais

SONNET

Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui
Tout s’est éteint La nuit n’a plus rien qui l’éclaire.
Par delà les prés bleus que fleurit la stellaire
Le soleil s’est couvert d’un crêpe. Comme lui.

Comme un grand lys tu meurs, noble et triste, sans bruit ;
Un grand fleuve qui roule entre deux murs de terre.
Dans la fluide yole à jamais littéraire.
Je songe à tous les morts enterrés d’aujourd’hui.

Le vieux berger des Novembres corne tempête,
fl passe vêtu d’ombre et de jour sur les eaux.
Dans son cercueil construit du bois de nos berceaux.

Vois donc combien c'est peu que la gloire ici-bas.
Le bruit de mes baisers couvre le bruit des glas.
En ce matin d'hiver, l'alouette est muette.

Vos tirés (sans modification, ponctuation comprise) de quatorze sonnets de Mallarmé *Lt vierge.*) / HérétHa *(Fleurs de feu) 1* Caiemard de la Fayette *Ugni legato*) V Baudelaire *{Le possédé) II* Samain (*Versailles)* / Taine (*Les souvenirs) l* Valéry (*Valyins*) / Laforgue I***La première ruait II*** VBIMCIUI *(La peur*) / Louÿs ***(Le** passant*) / Rodenbach ***(Charme du*** *passé) il* Mttssd *(Le* ***fils du Titien)*** *I* Cros ***(Avenir)*** *I* Moréas (*Cantilènes)*

Les amateur* de contraintes *te* rappellent à coup sûr les *Demoiselles d'A* . roman fait cnuèrtmem de citations prélevées dans près de mille livres différents. Son auteur. Yack Riva*, relance ici la tradition ancienne et respectable, mais difficile, du

Stéphane Susana

LIEU CERNÉ

En recueil, S. rêve...

Le livre s'égare de son image. Le miroir, brisé d'un nocif fusain, usé d'une vue fêlée, mire l'art. Nécessité métisse, centrale.

L'orfèvre va se dire :
— « Du délai ! Ne gémir et ne citer ! A la redécouverte ! »

S. né, il se dédia à l'avéré canular et à l'inutile dédale : *Ruse, manège, troc, écho.* Et idéaliser exacerba la parole ravalée...
— « Relater, rallier ! Apporte ma flamme, dialecte ! Ici, révèle la vérité ! Un état (ou quatrain), en sus palindrome, dénué je crois, m d'abîmes ni d'art secret. »

— « Idées ? »
— « Tu boudes, abêti ! L'audace, mécano, cela se lit réfracté ! »
— « Art, ta base : Tracas ! |

Or, terreur à vivre seul, oser nos sinueuses traces, lire le fatras réversible, têtu. Ordre (« *Plie l'oral ! n'amortir cela ! Issue ralliera tes salamalecs !»).* cl ça part sur final, parole [1] Geste sténo, zèle !

Vu. On erre, malheur, à pareil ressac. Sa pente aride, déserte, lame manne, va le dérivant. Se résoudra le cap ! Se rêvera et se révélera sud ! Net. néant ne me gagne, se déclare négativement. Entériné !

— <t Vade rétro ! »
— « Secret là nommé », dit-il.

— « Erroné ! Tel lier, après s'amarrer ? Tu ôtes art à ta phrase ! »

Il (l'auteur) à l'air bas. nase...

— « Gap **à** tarir ces rôles, il ne s’étendra. **Coté** dur ! »
— « Si péril en pactes nés : Ruser, réaliser vue !
O. secret ne m'altère ! L'omer. eh, car ce cap se lit négatif !
Lis ! *

— « A-t-il. à ta folie, ôté l'acide, mec ? »
— « N’a ! *

Un essai :

La lettre se vit case de miroir, parue du peu que va se déclamer.

Ça. In :
Missive, jeu qu’ algèbre vaincra.
Scs **pillés écarts** ont en il ce delta barré. Te perdre ? Peste !

Ça:
Mots élastomères, **nihilistes.**
Révulsé, tu t'emmêles en ma native soudure. Fêler roc. lire !
S'usa... N'a liberté alertée !

Brevet :
Ici, le langage met sa fente-reflet : Rude gifle !
Ici. fit râler idiomes.
Ici, à l’écoute, trime ! Génère billets ! Réverbère ! Cède !

Narcisse ' Tu as. rustre, vu outre le tracé, le diffus aliéné. Mon (eh '» pronom édulcoré te rudoie ’ Boxc-le ! Divise mol âcre, intéressé, cm opportun [1]

Etat arrêt :
Sentir cela né irrésolu, neutre vestige, remake.
Ruer, activer mon élan ! (sic)

Couperet :
Ne pas être cru.

Et ce verbe le cueillit, étonné de nos errances tracées...

Us î !

Ne servir et ne présager lettre.
Se décréter prêt. Nier.
A perte, nos êtres ?
Sidère-ça ! Le suer, ce jeu qu'a épelé ma voix !
Ame, ça ne te nia.

Modèle :
Il porte reçu : « Le verbe divisa ! »

Rêver cet être bilatéral !
Ce duo fédère si mal,
eh, car rauque, vain, retenu.
Trop mièvre. Serti de verre mat, apparu
dégarni. Agréer ce diadème minimal ?

Unis-le, ce récit ! Ça fera revue neuve !
Rêver...
Là, édite cet idéal !

Pactes nés en gag. et arts à miroir. Palindrome borné, lieu cerné. île. L'errant idem inutile se rime. Servi, l'écho n 'aide ; mu de rage, me trace tel fer dialectes ou duos. Et ce laid reflet écarté m'égare du médian. Oh, ce livre se mire, se lit uni. me dit : - « Narre le lien ! Recueil enrobé mord ! » Nil ? A priori, ma strate gagne sens et cap.

Si nul ami, ni même d'aide : Créer !
Gain ? Rage, dur appât amer, rêve dit réservé, importuné, terni.
Aveu qu arrache la misère de fou déclaré : « *Ta liberté te crèvera si vide, brève !* »

- « *Lu,* ce rétro ! »
- « *Plié,* le domaine tenace, maxi ! »
- 10, va, mêle, peau que je creuse, lacère ! »
- | Disserte son être paré ! »

Interpréter ce désert, tel reg à serpenter ivre : sens usé, écart sec narré. Son "Eden", note-Nil, lieu célèbre, vecteur (certes à pente), repu, occis. N'a !

Le nom revit car (eurêka !) me régit, s'évertue :
- « Nul ? Oser ! *Rien à l'écrit n'est errata !* »
- « Tenu ! Trop pour cesser et nier ça ! Tome si vide ? »

L'ex-obéi : ô, dureté, roc lu, démon ! Or, phénomène, il a suffi de l'écarteler. Tu, ouvert, sursautes si crâne décérébré. Vers tel, libéré, ne gémir ! (Têtu, ô, ce laïcisé : moi !) Dire l'artificiel figé, dur tel fer et néfaste !

Me gagna le licite verbe être (« *Là, être ! »).* Bilan : A s'user, il corréle, féru.

- « Duo se vit anamnèse. »
- « Lemme, tu t'es lu versets. »

Il (ih !) insère mots à l'estomac et se perd... Répéter rabat le déclin

Et nos traces ? Ellipses ?
Arc nia verbe glauque (Je « vis | simulacre, mal). Ce désaveu -
que pudeur, a priori, me désactive - sert tel alias, se nuance.

(Médical :) *Et œil ?*

Ô. fatalitas !… Il fit à gentil espace cracher, enrôler et lamenter ces œuvres ! Il a **erré sur sens et cap !**

— **« Ne lire pis, rude tocard !**
Né, t'es enlisé ? Lors écrira ta page sans abri, à la rue.
Tu allies ? Arh... Patatras ! »
— **« Et outrer, ramasser ? »**
— **« Pareil ! ***

Le ténor relit :
— « Idem ! Mon alter ! Ce sort, ère d'avenir ! »

***

Et **net** ne **m'évita, général,** ce **désengagement.** N'a entendu :

« *Sa relève reste à rêver !* », « *Espace l *ardu !* », « ***Oser est navire** de l'avenir, âme* / •« *Mal-être se dédira !* », et « ***Ne pas casser**, **lier !*** ».

A paru, eh. T amer renouvelé (zone tsé-tsé, gel).
Or. aplani, frustra pactes. Cela **m'a** lassé...

♦**

Taré **! U l'a** réussi **à** l'écrit, **roman-là !**

Rôle :D perd route tel 'bis\ revers, art à fêler.
D, sec ait, se sue...
Unisson résolue ? Servi \ Va ruer rétro ! Sa carte s'abattra !

Et {car fertile) sa **leçon** (à **ce** mec) **a dualité** : **Base** *duo.* **but** *se éditer.*
— *** C'est** radin, **semi-badin ! Si ! Or, ce jeu ne démord ni** lapsus **né. vu art au quota tenu, étiré... »**
— **« Va l'élevcr ici ! »**

– « Et **cela ?** p
– **« Idem ! »**
—- « Malfamé, trop pareil ! »

L’arrêta le réel avare, l’or à palabre, ça...

– « Xérès ! Il a édité ! »
– « Oh, ce cortège n’a mesuré-là de délit unilatéral ! »
– « Un acéré va là, aidé des liens ! »

Etre vu, ô, céder à la réticente rime géniale du déridé.

Sa verve frôle l’art, nécessité métisse, centrale, rimée.

– ***« Le feu venu désuni a suffi ! »***

Connu désir, brio rimé.
Le gamin ose, de rage servile, le vers : lieu cerné en recueil.

Certes, le palindrome de Stéphane Susana n est pas plus long que le • grand palindrome » de Georges Perec, mais il est incontestablement plus réussi. Ce jeune auteur inédit, publié par *Formules*, s’est fait une spécialité de cette contrainte singulière. Le nombre de caractères est 3993 (sans compter, bien sur. ni la ponctuation ni les espaces). Ce nombre est particulier, puisque sa décomposition en facteurs premiers donne ; 3993 = 3 x II’ (trois fois onze au cube) Cette décomposition est donc elle-même palindromique

Michel Voiturier

EVIDENCES

Les \ les dansent même ;
laid, vide - en ce, même -
révide en sémème.
L'évident sème haine :
les vidant de sa haine.
Lu. vite î, en ceux m’aime :
les rides hantent, mènent.
L'évite, tance, crève,
(lévitait quand c’était reine),
laid, vide : dense peine;
laide vie rance : mienne.

Homme de ibéàrc et poète, auteur d'une oeuvre rigoureuse **et exigeante, Michel Votfuner** vigne *m poème* **holonme dont U** virtuosité **rappelle d'autres** exemples **de** ceue *ctmmme* **publiés dans le premier numéro de *Formules.***

Claudette Oriol-Boyer

NAISSANCE D'UNE CONTRAINTE

L'INTENSE ALPHA

On peut être auteur d'un texte à contrainte sans pour autant être l'inventeur de la contrainte. On en peut être l'inventeur sans pour autant devenir l'auteur de sa formulation écrite. Chaque étape pose des problèmes spécifiques que l'on voit abordés ici non sans humour.

1. Texte prototype

INTENSE

INTIME CADENCE

TIMIDE TRACAS

IDÉAL FATRAS

ALPHA

Avant de poursuivre, lecteurs, lectrices, essaye/ **de** formuler vous-**mêmes ce** qui constitue la contrainte de ce texte.

Introduction : le processus de production d'une contrainte

A partir de quoi ai-je entamé les premières ébauches de ce texte ?

Comment suis-je. un jour, passée du bricolage sur la page au sentiment qu'une véritable contrainte venait d'être engendrée ?

Pourquoi ai-je attendu des années avant de la livrer à tous ?

La naissance d'une contrainte est un processus sur lequel on a rarement l'occasion de s'interroger. Il est clair que *FORMULES revue des littératures à contraintes* constitue désormais un lieu pour le faire.

1. De la lecture à l'écriture : ébauche de la contrainte

Il me semble que c'est en lisant un roman de Benoziglio, *Tableaux d'une ex*. qu'en 1992. l'idée initiale a surgi. J'ai en effet ressenti ce frémissement particulier qui se produit lorsqu'on croit percevoir, en filigrane par rapport au réglage référentiel, les indices d'un réglage formel encore inconnu, mais affleurant, cohérescent. à confirmer. L'hypothèse qui me conduisait ce jour-là. était que chaque chapitre avait peut-être été engendré à partir de la reprise d'un élément du chapitre précédent, de telle sorte que l'englobé devienne englobant.

Sans attendre de lire plus avant, sous l'impulsion effervescente du virtuel, j'ai voulu actualiser immédiatement, sur une petite forme, les conséquences scripturales de ce genre de contrainte.

Cette erre (ère) du soupçon est certainement l'une des plus palpitantes et des plus stimulantes pour un lecteur qui cherche à cueillir dans les textes matière et manière d'écrire. Car toute hypothèse provisoire de réglage, même non confirmée par la suite de la lecture, peut devenir départ d éemure personnelle.

2. Le bricolage sur la page : mise à l'épreuve de la contrainte

L'idée étau de placer aux extrémités de chaque vers les éléments centraux du vers précédent.

Les questions étaient multiples :

— comment commencer ?

— allais-je reprendre les syllabes ou les lettres, les sons ou les graphies ?

— devais-je rechercher des rimes en fin de vers ? ou demeurer indifférente à ce phénomène ?

— devais-je m'imposer de mettre le même nombre de syllabes dans chaque vers ?

— quand et sur quel(s) critère(s) décider l'arrêt de cette expansion infinie du centre vers la périphérie ?

Peu | peu, à tâtons, tout a trouvé sa place.

J'ai ainsi découvert que les éléments centraux d'une ligne pouvaient parfois produire un mot complet (avec *QI* et jg de *idéal fatras* on obtient *alpha*| et que, si ce mot occupait la ligne suivante dans sa totalité, cela donnait l'impression d'un bouclage ; en effet, en ce cas. les extrémités et le centre de la ligne coïncident.

3. Acceptation du texte : l'épreuve de la lecture

L'exercice de virtuosité formelle, pour devenir objet d'art scriptural, ne peut éviter un contrôle des effets de sens produits tant sur le plan de la dénotation que sur celui des connotations.[1] En d'autres termes, un jeu verbal gratuit n'était pas acceptable.

C'est ainsi qu'INTENSE ALPHA me parut satisfaisant seulement quand je pus saisir des effets de sens intimement dépendants du labeur technique : il me plaisait par exemple que le premier mot et le dernier mot s'accouplent pour donner Intense alpha qui prenait une coloration métatextuelle, désignant en même temps ce qui se passait dans le texte et le principe de sa contrainte génératrice. De plus, l'éclosion du langage à partir de lui-même prenait même des valeurs mythiques : elle évoquait l'image du phoenix toujours renaissant, les poupées russes emboîtées les unes dans les autres ou encore les épanouissements en cascades de certains feux d'artifices.

D'autres éléments, perçus inconsciemment alors, et dont je prends conscience aujourd'hui, m'apportaient l'intime conviction d'être parvenue à cet état d'achèvement provisoire qui fait que tout à coup, on dit oui au texte, on ne veut plus y toucher : le fait, par exemple, que les noms désignent plutôt le côté technique du travail tandis que les adjectifs *intense intime, timide, idéal,* apportent, eux, de façon très complémentaire, une note d'affectivité (comme un retour du sujet dans un système qui aurait pu sembler fonctionner sans cette dimension).

Puisque j'ai pu et peux encore, moi-même, première lectrice de ce texte, l'investir, à chaque relecture, de nouveaux sens référentiels, autoréférentiels, symboliques ou même autobiographiques, j'ai | impression qu'il se prête à tous les pactes de lecture et vivra en ce pluriel.

4. Conditions de validation d'une contrainte

1 La contrainte devra avoir permis la production d'un texte expérimental (prototype! jugé satisfaisant par son scripteur.

2. La contrainte devra avoir suscité chez d'autres l'envie de l'utiliser. (Ainsi, avant envoyé INTENSE ALPHA à quelques amis, j'ai eu l'heureuse surprise de recevoir d'autres textes fabriqués à partir de la même contrainte). Je rejoins donc ici ce qu'écrit Jacques Jouet dans *Formules* n~l : « La première raison, je vais dire ça très platement : c'est si on a envie de faire pareil. La contrainte (en tout cas pour l'Oulipo, à mon avis) doit pouvoir resservir. »'

3. La contrainte est porteuse de sens. C'est ainsi que je rejoins encore Jacques Jouet qui écrit : « La deuxième raison qui milite pour l'élucidation de la contrainte dans le moment de la lecture, eh bien c'est si (je n'oublie pas que c'est conditionnel) si ladite contrainte porte du sens. »[3]

4. La contrainte, tout en étant originale, peut être rapprochée d'autres contraintes du même type : cette condition n'est peut-être pas toujours absolument nécessaire mais, lorsqu'elle est remplie, elle permet d'inscnre la contrainte dans une dimension historique de connaître ses antécédents et de lui attribuer en quelque sorte une généalogie. La contrainte de L'INTENSE ALPHA se rattache au travail des rhétoriqueurs autour des rimes : elle se place dans la lignée des rimes batelées (« rime en laquelle aux vers de dix syllabes réglément en la coupe ou hémistiche est nmée la même rime du vers précédent »[4] et des rimes annexées (« la demicre syllabe du précédent commence toujours le suivant »)[s] mais la reprise des éléments figurant au milieu du vers se fait de façon symétrique en début et fin de vers. Si l'on y tenait on pourrait l'appeler par exemple rime *évasée* ou rime *épanouie.* Je préfère cependant conserver à la contrainte un nom qui la rattache au texte où elle s'est épanouie la première fois.

5. La contrainte doit être formulée de manière à permettre l'exploitation maximale de ses potentialités et le surgissement de toutes les van allons.

En effet, il va sans dire que la contrainte ne doit surtout pas définir **lotîtes** les règles d'un texte produit à partir d'elle, car tout texte se construit, au-delà de la contrainte initiale, sur bien d'autres exigences qui lui **demeureront** spécifiques

La rédaction d'une contrainte doit donc fournir un réglage simple que chaque interprète complexifiera à sa manière ensuite, faisant œuvre originale à son **tour.**

5. Publication de la contrainte

La rédaction de la contrainte n'eut pas lieu avant aujourd'hui parce que, précisément, il n'y avait pas de lieu pour publier un tel écrit, acquérir le statut d'auteur de contrainte et être protégé par un copyright.

Il faudrait, pensai-je, que l'on puisse obtenir un brevet d'invention !

Au cours d'une université d'été que j'avais organisée avec la participation d'écrivains, je demandai à Jacques Bens si l'Oulipo disposait d'une procédure spécifique pour enregistrer « officiellement | l'invention d'une contrainte. Il semblait que non. Je laissai donc le texte dans son placard et la contrainte dans son tiroir, attendant une occasion favorable pour rédiger son acte de naissance.

Avec la revue *Formules*, voici enfin, en 1998, une chambre d'enregistrement et un lieu de relance pour INTENSE ALPHA qui aura attendu six ans sa reconnaissance officielle.

6. Rédaction de la contrainte INTENSE ALPHA

La première ligne est composée d'un mot dont les premières et les dernières syllabes (ou demi-syllabes) sont reprises respectivement au début
et à la fin de la deuxième ligne (avec même orthographe ou seulement même son).

La troisième et la quatrième ligne commencent et se terminent par les syllabes centrales de la ligne précédente.

La cinquième et dernière ligne est obtenue uniquement à partir des syllabes centrales de l'avant-dernière ligne.

7. Extensions de la contrainte INTENSE ALPHA

On peut imaginer d'engendrer non pas cinq lignes mais une nouvelle
ou même un roman tout entier en remplaçant les petites unités par de plus grandes.

Cela pourrait donner ï « Le premier chapitre est composé de X paragraphes dont le premier et le dernier sont repris respectivement au début et à la fin du deuxième chapitre etc. »

s. **Exemples d'autres** réalisations/variations

ILE

INNOCENTES IDYLLES

EN TES RADES HUMIDES

A DEMI ÉLUES

MIEL

ILE

IL L'APPELLE FJ J .F

LA PILLE LA HUME ELLE

LAMIE ÉLUE

MIEL

NOTES

du te uc objet à-L. u ions pas ,a meorie de l'usage anistique du langage
** dart - Nous soyons au* deux arucles suivants
fc - Manifestation métatextudle de la fonction poétfqûi
Square Unne a. i-TT _ *Texu m mmn*- *"°S/9,* Ed. L'Atelier du texte, I
__ Eiu venue, 2. place Docteur Léon Martin. 38000 Grenoble.
portique I ^üvcr * Machination métatextuelle de la fonctie
T ' «nbıp,ıié *• « revue *TEM* n°8/9, *Ibid.*
loiiet. « Via Mfw* _/*,
«vue *Formules* **j 1997.9g ^orand* <J UC vou* avez de grands dogmes ». i

' ^aa3oe? ü«»a, ibid **p** 78

Thomai SebillFt ^

******* *la* ***Menais*** ,, *^oftlei>>e* *fran<,an,* 1548. in *Traités de poétique et 4*
«•"d*. p 153 ' Introduction et notes de Francis Goyet, Le Livre di

' ÂW pj 149

CRITIQUES

Traduire oulipiennement Gargas Parac et Lewis Carroll

Georges Perec, *What a man !* Introduit et commenté par Marcel Bénabou, suivi de : *Belle espèce de mec !* de Patrice Caumon ; *Oh ! Vostrogoth !* de Jacques Jouet ; *Hommage à Parac* de Michel Laclos et *What a map* ! de Jacques Roubaud. Le Castor Astral, 1996, collection *L'iutile.* 64 p.

À travers le Jabberwocky de Lewis CarroU onze mots-valises dans huit traductions analysés et commentés par Bernard Cerquiglini, Le Castor Astral, 1996, collection *L 'iutile.* 48 p.

Comme les visages de Janus, ces deux ouvrages sont fort différents ; on les dirait traduits grâce aux langues d'Ésope, tant ils sont les exemples contrastés, l'un du meilleur, l'autre du pire. Commençons par le pire. Marcel Bénabou nous offre la première édition critique de *What a man !* de Gargas Parac, texte capital malgré sa faible extension (il occupe seulement deux pages dans les précédentes éditions). *U Introduction* expédie les préliminaires en seulement 11 pages et 50 notes. Soit, Passons au commentaire proprement dit. Le texte serait-il analysé en profondeur ? Nein ! Voyons, au hasard, quelques exemples affligeants. Dès la première page (p. 23), pour 32 mots du texte original nous lisons seulement 13 notes et 8 notes aux notes ; aucun développement ne vient éclairer le mot « brassard », pourtant extrêmement problématique (s*agit-il d'une partie d'armure ancienne. d'un ornement efféminé, d'un signe de reconnaissance politique, ou bien d'une garniture de cuir dont on se sert pour jouer au ballon ? voilà des questions essentielles qui ne sont même pas posées !). Le reste est à l'avenant. Page 25, la note au mot « pampa » ne fait aucune mention de T intertextualité (capitale, à cause des détails vestimentaires) qui lie à l'évidence ce passage avec le premier vers du premier des sonnets combinatoires des *Dix Mille Milliards de Poèmes* de Queneau : « le roi de la pampa retourne sa chemise ») ; la même note prétend que Parac situe l'action en Argentine *centrale* ; or, il est connu de tout le monde (sauf de M. Bénabou). que le centre de l'Argentine se trouve dans la province de Côrdoba, très exactement sur la rive orientale du lac Carlos Paz, dans la Vallée de Punilla, entre deux chaînes de petites montagnes ; dans les parages, point de pampa. Celle-ci se trouve au *sud* de l'Argentine, ce qui change, évidemment, tout (V allusion au duel décrit dans « El Sur » de Borgès est ainsi complètement gommée). Que dire encore ? Cette édition prétendument critique ne comporte aucune mention fiable du manuscrit, ni des variantes, ni des scolies, ni des éditions précédentes Le *Livre du Zohar* y est cité dans la traduction fantaisiste de Jean de Pauly (Rieder, 1925) dans la totale et inexcusable ignorance de la version Je Charles Mopsik (Verdier, 1981). *What a man* /. comme on le sait, est un texte (plutôt franglais) monovocalique en A ; en annexe à l'édition de M Bénabou, nous trouvons deux traductions (plutôt françaises) monovocaliques en E et en O. ce qui permet d'éclaircir, avouons-

le. quelques obscurités de !'original Toutefois, on cherchera en vain les traductions en U et en 1. dont la nécessité était plus qu'évidente (ces versions franglaises manquantes peuvent être consultées avec profit dans le numéro 2 de la revue *Formules).* En bref : l'édition critique de H7wr *a mon !* reste à faire.

Par contre, quel bonheur que l'autre volume de *L'iutile '* M. Cerquiligni a réuni et analysé huit traductions du premier quatrain du *Jabherwoçkx* (le seul à être commenté par Humpty Dumpty *L* dont le problème essentiel est de comporter onze mots intraduisibles.

Twas bnlhng. and lhe slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe ;
Ail mimsy were the borogoves.
And the mome raths outgrabe.

M. Cerquiligni. avec une érudition sans faille, éclaire la version définitive (celle de *À travers le miroir*, 1871) par rétymologie et la comparaison lexicale, ainsi que par l'étude approfondie d'une première version du quatrain, intitulé alors « Sianza of Anglo-Saxon Poetry », version publiée et commentée par Charles Lewis Dodgson lui-même dès 1855 On comprend ainsi que c'était le soir, et les toves (une espèce de blaireaux) agiles grattaient et creusaient des trous **au flanc** de la colline. Us menaçaient **ainsi les** borogoves (espèce disparue **de perroquets** qui nichait sous les **cadrans solaires) et** tes raths (une **sorte de tortues-taupes).**

M **Cerquihgm ne te propose pas** d entreprendre une **nouvelle traduction,** mais nous donne **les outils cl surtout** F envie pour ce faire. Nous n'avons pas résisté :

P) le à Gnlheur, les glisseusses tolombes
En gamvnliant gyraient devers l'ondès ;
Fort ennuisreux étaient les barbogombes.
Et s'exhumaient les sots palissadès.

« P) le à Gnlheur ». forme ancienne -de « il était pile l'heure où Ton allume le grill ». « Glisseusses », mot-valise : glissantes et agiles ; « glisseusses » implique le mouvement de glisse (pourrait s'utiliser dans le langage sportif du ski). « Tolombes ». par proximité lexicale avec « colombes », comme toves/doves. « Gamvrillant » gambader en vrillant (les tolombes ont des trompes en tire-bouchon). « G> raient », par étymologie : se balader en faisant des tours. « Devers » du côté de (le texte est écrit en langage archaïsant). « L'ondès », (« colline ») par proximité lexicale avec « onde ». comme l'original wabe/wave. « Ennuisreux », mot-valise : ennuyés et misérables (ou miséreux). « Barbogombes ». animaux barbants, par proximité lexicale : borogoves/bonng. « S'exhumaient », exhumer, mais appliqué aux vivants, qui, comme les taupes, réalisent l'opération eux-mêmes (* outgrabe » pourrait, étymologiquement dériver du germanique « ausgraben »). « Sots », car « mome » est un mot d'anglais victorien pour « imbécile » (peut-être même « imbécile solennel », voire « con »). « Palissadès », par proximité lexicale (ici avec « palissade ») et par étymologie, car * rath » est, en vieux celtique, une sorte de clôture ou de fortification.

Bcmardo Schiaveua

Traduire la Poésie Grand Singe et autres exploits oulipiens

OULIPO, la Bibliothèque Oulipienne, volume 4.
Le Castor Astral, 1997, 256 p.

L'Oulipo traverse depuis longtemps, et de manière un peu mouvementée, le désert éditorial, si hostile aux littératures à contraintes. Les 52 premiers numéros de la *Bibliothèque Oulipienne* avaient été réunis ainsi en trois volumes, chez Seghers en 1987, chez Ramsay en 1987, et à nouveau et pour la dernière fois chez Seghers en 1990. Actuellement, les éditions Le Castor Astral servent d'oasis **à** la caravane, et nous donnent le recueil des numéros 53 à 62. Chacun de ces numéros, tirés à 150 exemplaires (publiés **à** compte d'Oulipo et vendus sous le manteau à F occasion de certains rassemblements d'oulipophiles) sont donc déjà connus des *happy-few*, mais il deviennent maintenant accessibles aux *unhappy-many* pour la somme modique de 120 FF.

Tous ces textes sont purement oulipiens sans mélange ni addition de produits extérieurs. Vanter les qualités des uns serait laisser dans F ombre les perfections des autres. Seul mon goût personnel me fait donc parler plus particulièrement du n° 53 *{primo inter pares),* le délicieux *Le voyage d'hier* de Jacques Roubaud, qui explore les mystères du jusqu'ici introuvable *Le Voyage d'Hiver* d'Hugo Vernier, livre-héros du *Voyage d'Hiver* de Georges Perec. Ce dernier fit connaître la prééminence de Venier lace aux autres poètes du XIX[e] siècle, qui Font systématiquement pillé sans la moindre vergogne. Nous apprenons à la fin de cet opuscule que Vernier avait prévu une combinatoire de ses vers, pouvant constituer des milliards de centons différents, légèrement asyntaxiques (ce qui rajoute à leurs charmes avant-gardistes avant la lettre). Sans pouvoir, faute de place, m'occuper des numéros intermédiaires, je ne résiste pas à la tentation de mentionner *(last but not least)* le n° 62, *Le Chant d'amour Grand Singe*, de Jacques Jouet, qui nous fait connaître une riche anthologie de la poésie en langue Grand Singe (celle-ci est connue hors Afrique grâce au biographe du célèbre Lord Greystoke, l'érudit américain Edgar Rice Burroughs). Un seul détail nous laisse perplexe (p. 246) :

> Tanda go **â** amba hul
>
> est traduit par :
>
> Cette obscure lueur qui tombe des étoiles

Dans ce vers, aux résonances plus hispaniques qu'africaines, le terme « lueur », qui ne donne pas la nuance exacte de l'original Grand Singe, devrait incontestablement être remplacé par « clarté ». À part cette broutille, Jacques Jouet réalise là un véritable exploit de traduction que nous saluons bien bas. malgré notre arthrite.

B.S.

Traduire Sappho à travers les siècles

Sappho, *L'Egal des dieux*, ceni versions d'un poème recueillies par Philippe Brunei. Préface de Karen Haddad-Wotling. Pans. Éditions Allia. 1998.

Philippe Brunei a réuni, grâce à un travail remarquable d'érudition, un poème fragmentaire de Sappho. sa version latine de Catule. également fragmentaire, et 98 autres versions et réécnturcs glanées dans toute la poésie française, surtout ancienne. Ce travail **est** une **véritable** réussite. L'introduction **de Karen Haddad-Wotling** mériterait **d'être recopiée dans** les pages **de** *Formules*. tellement **ses** analyses nous semblent **rejoindre les nôtres.**

B.S.

L'inclassable Beck

Philippe Beck. ***Garde-manche hypocrite*. Pans, Fourbis, 1996. Philippe Beck, *Chambre à roman*** *fusible,* Marseille, **Al Dante/Niok, 1997**

Philippe Beck s'est attelé à une **œuvre difficile,** ambitieuse, à **la** fois **feMemt ancrée dans la** tradition **poétique cl violemment ouverte aux** rudesses éu **quotidien (y compris de** cou horreur **économique ; Par ailleurs,** il a **fan le** choix **de nous livrer des** réflexions sur Pacte **poétique qui ne** sont pas des thèses coupées de son écriture personnelle : elles en donnent la théorie **(cf.** notamment « D*un fumier sans pourquoi (thèses concernant la poésie) », in *Lettres sur tous les sujets*, n°13, avril 1997, pp. 1-24 ; voir également l'entretien publié dans le numéro 19, mars 1997, du *Journal* de la Biennale Internationale des Poètes en Val-de-Marne, pp. 17-21). : « Pour vous dire si j'écris avec un garde-manche, il faudra parler de ce nom commun peu usité (garde-manche). Le titre semble bizarre. *Garde-manche hypocrite* est cependant un livre qui commence à *re-simplifier*. La re-simplification joue un rôle organisateur dans l'ensemble Par nappes de sens ou de références, il y a des moments simples ou “littéraux”. Une “console de sérieux” n'est pas le contraire d'une console de jeu. mais traduction non contradictoire de la gravité du mot “console” » (cf. op. ciL *Journal*, p. 17). « Le titre général établit avant tout un principe de densité. Ce principe peut être appelé principe d'hypocrisie. Or. **il** ne faut pas rentendre au sens psychologique ou éthique : supposons que le héros du livre soit un « garde-manche », il ne faut pas croire que c'est un être fourbe. *Hypocrisis.* en latin, c'est l'imitation des gestes et paroles de quelqu'un. » (ibid., p. 18)

Visiblement, sa création doit beau-coup **aux prises de position** savantes **(surtout philosophiques),** tandis que **son discours savant s'inspire** à son tour **du vécu du mot-à-mot.** Cependant. **Beck suscite un** problème de lecture **qui tient directement à** l'articulation **de ces deux régimes** de pensée poétique. **Ses** quinze thèses, comme les *Conclusions* **de** Pic de la Mirandole, **sont**

encore trop condensées, trop pleines d'idées, et elles ont besoin d'être davantage développées, dans un livre de *Poétique*, par exemple. Nous ne nous arrêterons ici que sur la Quinzième, qui nous concerne tout particulièrement : « les *versions* épuisées de formes inépuisables *a priori* (comme le sonnet) affectent les *formes* dont elles (ne) sont (que) les versions. La prédominance des versions réifiées (solides à cause de l'abusage "usant" qui en est fait) implique une relation historique nouvelle aux formes jusqu'alors inépuisées. Ces dernières formes peuvent donc s'épuiser pour longtemps, car elles *n 'existent* pas sans les versions dominantes qui en sont données. Cela posé hormis le difficile problème concernant le nombre fini des invention formelles possibles en littérature. » (cf. op. cit., *Lettres sur tous les sujets*, p. 24)

Sur cette thèse en particulier, nous pensons qu'elle pourrait être soutenue à propos, par exemple, du Chant Royal, forme qui était épuisée depuis longtemps à l'intérieur même du système prosodique métrique classique. Par contre, il ne nous semble pas exact de dire que le sonnet est actuellement épuisé. C'est le système prosodique métrique lui-même qui l'est. En tout cas, telle est l'opinion canonique d'un certain nombre de praticiens de la « poésie », ceux-là même pour lesquels la « tradition de la rupture » (le terme est d'Octavio Paz) sert de Tradition tout court. Mais nous restons convaincus que la métrique (et donc le sonnet) offre aux écritures à contraintes un avenir plus intéressant que le vers libre, déjà réi fié et incapable de véritables variations, « à cause de l'abus "usant" qui en est fait».

Voilà donc un échantillon des échanges que l'on pourrait avoir avec Philippe Beck, mais il serait impossible de les explorer tous dans ce bref article. Allons donc maintenant sur un autre terrain qui intéresse *Formules* : son écriture à la frontière de 1*hyper-construction. En effet, il faut souligner que Philippe Beck n'écrit pas de *recueils* de poèmes : il compose des volumes, dont l'unité plurielle est l'une des qualités (en citer des fragments nous paraît donc dangereux). En fait, il pratique une forme très paradoxale d'écriture moderne, axée à la fois sur une *compositio* très claire non iconoclaste (le plan de sa composition) et sur une *elocutio* très obscure (une mise en style volontairement heurtée). Sa poésie explore ainsi hardiment le conflit du clair et de l'obscur, du déjà-compris et de l'encore-à-cerner, de l'opacité voulue et du désir de transparence. Ses phrases semblent « absurdes » et « laides », mais elles n'ont pas cette apparence par un effet d'écriture automatique ; bien au contraire, comme nous l'avons vu, chaque mot est choisi pour former des phrases « re-simplifiées », mûrement réfléchies. C'est sous ce dernier aspect que Beck semble à première vue sémantiquement et stylistiquement iconoclaste. Pour cette raison, il risque d'être mal lu, c'est-à-dire lu comme le surréaliste ou le dadaïste qu'il n'est pas. Mais il n'est pas non plus un auteur à contraintes tel que nous le concevons.

Inclassable, Philippe Beck nous laisse perplexes, ce qui est loin d'être anodin.

J B./B.S.

Perec en Espagne

A propos de Jésus Camarero. *El escntor rotai* UPV/ARTERAGIN. Vitona. 19%

Précédant d'une année environ la sottie de la traduction espagnole du grand topogramme en « e « de Georges Perec - devenu *El Seeuestro*. particularités linguistiques et domination du « a » ai espagnol obligent-, le recueil de Jésus Camarero est à coup sur le livre dont le public hispanophone aura besoin pour mieux situer et partant davantage savoura le fou défi de l'équipe rassemblée autour de Marc Parayre. En même temps, l'ouvrage de Camarero, qui regroupe quelque dix ans de recherches sur une œuvre que l'auteur a lui-même beaucoup contribué à faire lire (et donc à faire traduire ?) en Espagne, offre aussi un miroir exceptionnel de la manière dont un écrivain est reçu et assimilé dans une aire linguistique en principe fort différente.

fi convient en effet de ne pas le dissimuler : les traditions littéraires en Espagne ne sont guère ouvertes au courant formaliste que représente tout de même Georges Perec Or, et la chose mérite d'être souligné, c'est grâce à l'effort de certains inconditionnels, Camarero en tête, que le terrain a pu être préparé pour une réception finalement rapide et bien équilibrée. Ses nombreuses initiatives - les unes critiques, les autres théoriques - ont soutenu, accompagné et souvent accéléré la percée de Perec dans le monde hispanophone La défense de Perec n est d'ailleurs pas la seule illuanuon de cette démarche, puisque l'auteur des prises de position très courageuses en faveur des littératures à contraintes dans la revue *Texturas* (publiée à Vitona sous la direction éclairée de sa collègue Angela Sema).

Le présent livre propose en fait deux axes, habilement tressés d'un bout à l'autre : d'un côté une approche de Georges Perec comme « scriptor », c'est-à-dire non pas exclusivement comme « auteur » au sens classique du mot désignant le génie créateur, mais comme auteur, producteur, artisan, copiste et rédacteur confondus ; de l'autre, un parcours de l'œuvre dans sa totalité (Jésus Camarero parle aussi bien des travaux oulipiens que des réalisations antérieures et aborde sans discrimination chefs-d'œuvre reconnus et publications jugées mineures) Plus concrètement le concept clé de « scriptor» ne cache pas les sympathies de Fauteur à l'égard de Jacques Derrida, essentiellement, qui a élaboré une théorie du langage et du réel à partir d'une théorie de l'écriture (et non pas vice versa). De manière plus surprenante, peut-être, Jésus Camarero ajoute systématiquement au nom de Derrida celui de Julia Kristeva, dont le concept de « signifiance » (introduit dans *Sémiotikè* de 1969) l'aide à préciser l'articulation du langage (source de toute signification standard) et de l'écriture (source d'une signifiance supplémentaire) tout en fournissant l'occasion d'intégrer dans le dispositif critique global la notion d'autoreprésentation (la signifiance détourne la signification référentielle vers une manière de signifier suiréflexive) et le rôle du lecteur (dont dépend finalement la réalisation des structures de l'enivre).

Si *El escntor total* vise essentiellement le public espagnol, la manière dont

Jésus Camarero traite son sujet, est riche d'enseignements pour ce qu'on devrait appeler la « réception idéale » d'un auteur en traduction. Camarero arrive en effet à conjuguer ce que trop de monographies disjoignent péniblement, si elles ne se limitent pas trop facilement à l'un des deux pôles ici habilement intégrés : la théorie d'une part, le commentaire critique d'autre part. Jésus Camarero n'hésite pas à détacher son regard de Perec chaque fois que l'exigent les enjeux des textes qu'il présente. A cet égard, il convient de saluer sa parfaite maîtrise de ce qui constitue sans doute un des axes privilégiés de l'écriture de Perec : le rapport à l'espace, c'est-à-dire aussi les rapports aux espaces. Corollairement, il ne s'enferme jamais dans la glose redondante des textes proposés aux lecteurs. Camarero ose s'aventurer dans des analyses personnelles souvent fort éclairantes, allant jusqu'à faire ce que Perec lui-même n'a cessé de réclamer à son public : la continuation et la réécriture de ses propres travaux.

Toutefois, ce qui émerge le plus de la lecture de ce livre, c'est la grande honnêteté intellectuelle de Jésus Camarero, qui s'efface devant l'œuvre de Perec là où cela s'impose tout en faisant pleinement justice aux approches les plus diverses, pour ne pas dire les plus hétérogènes, qui ont été tentées de son écriture. Certes, contrairement à d'autres écrivains, un minimum d'œcuménisme règne parmi les commentateurs les plus avertis de Perec, mais cela ne diminue en rien les mérites de Camarero. *El Escritor total* apporte la preuve que l'alliance de divers points de vue n'entraîne nullement l'évanescence du pointu.

Jan Bactens

Péripéties d'une révolution critique

A propos de Pascale Casanova, *Beckett Vabstracteur - Anatomie d'une révolution littéraire*, coll. Fiction & Cie, Seuil, 1997.

L'ouvrage de Pascale Casanova, *Beckett* /'*abstracteur*, développe, sans ambages, une authentique thèse. En cela, il se signale à l'attention d'un lecteur habitué, par les temps qui courent, à rencontrer des proses d'idées qui n'en ont pas ou qui, si elles en ont. s'évertuent à les dissimuler. Mais si cet essai se singularise, c'est que la teneur même de sa thèse est remarquable. Quatre phrases tirées du chapitre liminaire permettront d'en donner la mesure :

> L'abstraction littéraire qu'il [Beckett) invente, au prix de l'immense travail de toute une vie, pour mettre la littérature à la hauteur de toutes les grandes révolutions artistiques du siècle - et en particulier de l'abstraction picturale - va reposer sur une combinatoire littéraire inédite.[1]
>
> Il va travailler pendant trente ans à faire entrer la littérature dans la modernité, à élaborer une réponse esthétique à ses questions intimes qui sont aussi des interrogations littéraires : celle de l'échec, du ratage et du « pire ».[2]
>
> ... il se situe délibérément, dès l'après-guerre, par rapport à toute l'avant-garde littéraire et picturale qu'il côtoie à Pans, et pas du tout par rapport à I*existentialisme ou au théâtre de l'absurde dont les présupposés lui sont étrangers.'

> Au terme, ce sera *Cap au pire,* qui radical)se et pousse à l'extrême la combinatoire formelle par où s'accomplit l'une des plus grandes révolutions littéraires du siècle restée pourtant inaperçue.[4]

Autrement dit. ci pour céder au plaisir de l'excessive synthèse, le propos de P Casanova pourrait s'énoncer comme suit l'œuvre de Beckett n'a. jusqu'à ce jour, pas été lue de la bonne façon, à savoir comme une tentative d'abstraction littéraire, conduite sur le modèle plus avancé de l'abstraction picturale, et que couronne *Cap au pireJ* Pareille thèse, fort apérüive assurément, pourrait, devrait servir de socle, dans un monde idéal, à une véritable renaissance des études beckettiennes. Elle engage, en effet, une véritable révolution leclurale du corpus becketuen. qui se voit, en quelque mesure, rehiérarchisé au profit d'un texte. *Cap au pire*, qui, loin d'en être le plus célèbre, en occuperait tout à la fois le poste théorique et le stade pratique le plus poussé. De plus, la **thèse** de Casanova soulève l'intéressante **mats** difficile question des **influences entre les arts,** en pointant - **il fallait bien** que quelqu'un **prit** le **risque de le** faire - **certain retard de la littérature, en ce siècle, par rapport à d'autres formes** d'art **et notamment** plastiques. **On le voit il y a là de quoi** alimenter bien des **réflexions.**

Toutefois, le livre de P. Casanova appelle plusieurs remarques qui ne doivent être vues que comme la contre-**partie du** réel **intérêt** qu'il sait susciter.

On le sut l'un des moyens de conférer quelque pugnacité à ses idées consiste à cristalliser sous un nom les **pondons** adverses, bref **à trouver un** coupable. Pascale Casanova use de ce moyen : Beckett a, jusqu'à aujourd'hui, été mal lu et c'est la faute à Blanchot. L'auteur de *L'innommable* a vu sa gloire universelle se fonder sur le travestissement de son travail textuel en épreuve métaphysique de l'indicible et c'est la faute au fameux article « *Où maintenant* [7] *qui maintenant ?* », paru en 1953 dans la NRF et repris, en 1959, dans *Le livre à venir.* P. Casanova a parfaitement raison de s'employer à dénoncer le malentendu dont a été victime l'œuvre de Beckett. Mais elle a probablement tort d'incriminer l'étude en question de Blanchot. La pensée de ce dernier est complexe et il ne saurait être question d'en donner, ici, la bonne interprétation. Cependant, il est permis de noter que l'article de Blanchot est construit de sorte à culminer conceptuellement dans une phrase qui. s'agissant donc de la littérature beckettienne, évoque « le mouvement qui, à mesure que l'œuvre cherche à s'accomplir, la ramène vers ce point où elle est à l'épreuve de l'impossibilité ».[6] Derrière certain pathos stylistique, qu'il n'est nullement question de mer, derrière certain refus du moindre vocabulaire technique, qui marque de toute évidence les limites idéologiques de leur auteur, ces lignes n'évoquent-elles pas assez précisément, malgré tout, cet « échec ». ce « ratage », ce « pire » dont Casanova fait le cœur de la poétique beckettienne ? Blanchot semble bien énoncer là l'un des aspects essentiels du modernisme auquel **Beckett,** sous cet angle, appartiendrait pleinement : la fabrique littéraire **conduit vers** un stade où les présupposés qui étaient ceux du *genre* **projeté, en P** espèce **le** roman, et **peut-être même, plus** radicalement, **de**

quelque chose comme l'œuvre, ne sont plus tenables. Qu'un lecteur ne connaissant de Beckett que *Molloy, Malone meurt* et *L'innommable,* sans l'appoint, par conséquent, d'un texte comme *Cap au pire*, puisse avancer cela d'aussi pertinent mérite-t-il d'être taxé d'obscurantisme *V* En tout cas, l'on ne saurait, en de telles lignes, rien trouver qui puisse alimenter les appétits expressionnistes des hommes de théâtre dont se plaignit le Beckett dramaturge.[8] Le fait vaut d'être signalé, moins pour rendre justice à ce faux coupable que serait, en la circonstance, Blanchot, que pour stigmatiser quelque dommageable légèreté dans l'établissement des responsabilités en ce qui concerne l'inadéquate réception de l'œuvre de Beckett. Par delà cette insuffisance, l'on ne peut qu'éprouver un léger malaise en croyant percevoir, derrière ce procès hâtif, quelque parti de surfer sur la vague présente de l'anti-blanchotisme[9] et surtout regretter que cette condamnation de Blanchot ait pour effet d'interdire à P. Casanova d'envisager, on y reviendra, les patentes proximités des entreprises littéraires des deux écrivains.

S'agissant de l'entreprise littéraire beckettienne dans sa réalité littérale, Pascale Casanova consacre un chapitre, intitulé *Ars combinatoria* - le meilleur sans doute de l'ouvrage -, à l'analyse d'un court texte tardif. *Cap au pire.* Cette œuvre est choisie car elle constituerait l'occurrence la plus accomplie en même temps que la plus radicale du travail littéraire de Beckett et, également, parce qu'elle fonctionnerait comme « une sorte d'art poétique ultime », Beckett y livrant « en pratique sa théorie de l'abstraction littéraire On ne peut que souscrire à ce choix tant *Cap au pire* apparaît effectivement comme l'un des textes les plus singuliers que la modernité littéraire aura livrés. 11 faut souhaiter que l'ouvrage de P. Casanova permette que ces 56 pages[11] soient désormais rangées à la place qui est la leur, l'une des plus hautes assurément, dans la bibliothèque littéraire du XXe siècle.

Casanova entreprend donc de dénuder l'économie scripturale de *Cap au pire.* Pour ce faire, elle ne manque pas de se référer au texte anglais, qui rend peut-être encore plus sensible la logique combinatoire qui est celle du texte. Les deux principales caractéristiques de l'opuscule, l'essayiste les met bien à jour : « la politique du pire » et « l'art poétique ». S'agissant de la première, deux grandes opérations sont ainsi dégagées : la péjoration des tournures où figurent des « bien »,
« beau » ou « bon » pour générer des « mal », « mauvais » ou « pire » ; l'enlisement des quelques rares cellules fictionnelles actives. Ne manque d'ailleurs pas d'être soulignée la difficulté foncière de pareil exercice de ratage : « il faut échouer à dire le pire pour rester dans l'ordre du pire ».[12] Pour ce qui est de la seconde. P. Casanova montre que la modalité *métascripturale* retenue est celle « d'un étonnant jeu de questions et de réponses, d'interrogations sur la cohérence du texte et sur la validité et l'efficacité du procédé ».[13]

Cependant, malgré la qualité et l'allant de la lecture pratiquée par Pascale Casanova, deux problèmes se font jour

Tout d'abord, si T essayiste perçoit bien, d'une part, la dimension métascripturale, auto-réflexive de *Cap au pire* et, d'autre part, la stratégie de

ratage qui est la sienne, elle n'établit pas clairement de lien entre les deux. Or. la principale tactique de ratage utilisée dans *Cap au pire* est celle qui précisément consiste à faite parler le texte de lui-même Comment une fiction pourrait-elle s'accréditer dès lors que le texte censé la porter parle sans détour de lui-même ? De même, si le méuscript sert le pire, le pire n'oublie pas le métascnpt. Les séquences où le texte parie de lui-même sont traitées stylistiquement de la même façon que les séquences fictionnelles et, surtout, se voient soumises au même travail d'algébnsation de son lexique, de telle sorte qu'un méta-métascnpt vient attenter aux effets représentatifs cki méiascrïpL tout comme ce dernier avait miné les effets fictionnels du scripL En outre, le texte sait occasionner entre les divers étages de son discours quelques courts-circuits dont les avatars du binôme « retour encore » (est-ce le retour de l'encore ou r encore du retour ? est-ce le retour du retour sous la forme de 1'encore ou r encore de l'encore sous la forme du retour ? ces questions étant légitimées par la phrase « Retour est encore. »)[u] constituent l'un des vertigineux exemples.

Par ailleurs, c'est le choix du mot *abstraction* pour caractériser F entreprise beckettienne qui. s'il a l'avantage de placer celle-ci à hauteur de l'une des plus importantes mutations plastiques du siècle, présente un double inconvénient

— celui de présenter comme abstrait. au **sens pictural** qu'a pris le terme, un **lexie qui ne l'est** nullement compte terni **des séquences** fictionnelles **(lussent-elles embryonnaires)** qu'il **déploie** ; **or. la** présence **de cellules** fictionnelles n'est **nullement une** fatalité littéraire ;

— celui de donner, en retour* à penser que l'abstraction picturale est une figuration avortée, ratée ; or, si l'histoire de la peinture abstraite est l'histoire d'une lutte, l'adversaire fut moins la représentation que la polarisation du champ pictural autour du couple constitué par la figure et le fond, en dehors de toute problématique directement représentative.

Bref, le choix du terme *abstraction*, commode médiatiquement, s'avère théoriquement inapproprié. Mais le recours au concept *d'abstraction* dans sa référence picturale est d'autant plus problématique que l'idée que se fait fauteur de l'abstraction picturale et, plus généralement, de 1* histoire des arts plastiques au XX[e] siècle, convoquée pour éclairer le projet beckettien, semble des plus incertaines, des plus approximatives. Le lecteur ne doit-il pas lire en quatrième de couverture que « Beckett a introduit en littérature une subversion aussi radicale que celle de Duchamp en art : il a inventé l'art littéraire abstrait ». Faut-il comprendre que l'invention de l'abstraction en littérature serait comparable à la radicalité de l'invention du ready-made par Duchamp bien plus qu'à l'invention de la peinture abstraite ? Ou bien faut-il entendre que Duchamp fut I*inventeur de l'art abstrait ? Qu'est-ce alors que l'art abstrait ? Faut-il entendre par là fart conceptuel ou la peinture abstraite ? Duchamp peut passer, à bon droit, pour l’inventeur de fart conceptuel, il est plus difficile de l'admettre s'agissant de la peinture abstraite, lui qui fut l’un des **rares** peintres de sa génération à n'avoir jamais pratiqué l'abstraction. **Que** penser d’un éditeur qui laisse **passer**

de telles ambiguïtés en couverture ? Mais le corps du texte n'est guère plus rassurant lorsqu'il faut lire qu' « il [Beckett] va travailler désormais, et ce dans la plus totale solitude stylistique et littéraire, sans recours ni précédent, à la mise au point d'une « syntaxe » littéraire abstraite, d'un équivalent du vocabulaire pictural non figuratif. La recherche artistique la plus réflexive, telle celle de Duchamp, lui livre des équivalents radicaux et encore inédits en littérature ».[15] Qu'est-ce qui, chez Duchamp, peut servir à l'écrivain qui « cherche à "abstractiver" le langage » ?[16] Qu'est-ce qui dans le ready-made peut aider à une entreprise attachée à « transformer les mots en simple matériau au service d'un art littéraire abstrait » ?[,7] Le crédit que le lecteur, séduit par la thèse de départ, avait consenti au livre de P. Casanova n'est pas loin, à ce stade, d'être totalement consommé. Car comment entendre de tels propos sinon comme le signe d'une profonde méconnaissance de l'art duchampien et de l'abstraction picturale tout à la fois ? Pareillement, comment admettre, en l'absence d'indications précises à ce sujet, qu'un même artiste, même s'il s'agit d'un écrivain et non d'un plasticien, puisse être redevable à la fois à Marcel Duchamp et à Bram Van Velde ? D'ailleurs, la façon dont le rapport de Beckett à la peinture de Bram Van Velde est évoqué laisse souvent pantois, pour plusieurs raisons. Premièrement, le lecteur est supposé connaître parfaitement l'œuvre du peintre concerné, car aucune pièce particulière n'est citée et aucune reproduction n'est donnée. Deuxièmement, ce même lecteur est censé connaître précisément les modalités du ratage dans la peinture de Bram Van Velde - Casanova se contentant, à ce sujet, de citer, sans plus, la formule de 1948 de Beckett: «Est peint ce qui empêche de peindre Troisièmement, un certain manque de distance de la commentatrice à l'égard de son objet nuit finalement à celui-ci. Certes, il semble bien que la découverte de la peinture de Bram Van Velde ait joué un rôle important, voire décisif, dans le développement du travail de Beckett ; il ne s'ensuit pas qu'il faille mettre sur un même pied les deux œuvres dans leurs champs respectifs, l'abstraction expressionniste honteuse de Bram Van Velde et la combinatoire algébrisante du Beckett de *Cap au pire.* Le recul, ici manquant, aurait pu permettre quelque aperçu sur ce phénomène récurrent des relations productives interdomaniales entre artistes de valeurs fort éloignées.[20]

Enfin, P. Casanova insiste à plusieurs reprises sur le caractère solitaire du travail de Beckett. Soit. Il n'en demeure pas moins que certains travaux contemporains ont été réalisés, que d'autres livres sont sortis durant la même période, qui entretiennent, sur tel ou tel aspect, des relations patentes avec un livre comme *Cap au pire.* Leur évocation aurait sans doute permis de mieux cerner la spécificité du projet beckettien. Lorsque Pascale Casanova écrit que Beckett « ne trouve d'échappatoire que dans l'énonciation de ce qui l'empêche d'écrire »,[21] il est permis de se rappeler qu'ainsi définie, l'entreprise beckettienne paraît bien proche de celle d'un Roger Laporte *{Fugue,*[22] *Fugue Supplément,*[a] *Fugue 3).*[14] Or, pourtant, l'écriture de Beckett n'a nen à voir avec celle de Laporte, c'est donc que la définir dans ces termes est insuffisant pour cerner sa singulanté ; là où l'énonciation de l'échec emprunte. chez Laporte, les voies de

l'autobiographie (ses trois ouvrages cités se désignent explicitement, en couverture, comme biographies), elle se livre, brute, dans *Cap au pire*; sans cadrage Lorsque P. Casano\a montre que l'un des procédés de récriture beckettienne dans *L'innommable* est celui de la contradiction (« affirmations et négations infirmées au fur et à mesure »). lorsqu'elle évoque la raréfaction des éléments fictionnels, l'on ne peut que songer aux récits de Maurice Blanchot et notamment à un récit comme *Celui qui ne m'accompagnait pas* (1953. l'année même du fameux article sur Beckett)-[5] qui porte, sans doute, à son comble le procédé. Mais là où Blanchot n'attente nullement à la langue et préserve la continuité d'un récit même si celui-ci peut paraître, à bien des égards, insensé. Beckett du moins dans un texte comme *Cap au pire*, rompt le fil du récit et met la langue en péril. Lorsque Casanova souligne le caractère auto-réflexif de *Cap au pire*, texte qui renvoie constamment a lui-même, on peut penser à de nombreuses fictions du Nouveau Roman[36] où, également, le texte se désigne. Là encore la mise en rapport de l'un et des autres eût pu être profitable, elle aurait permis de comprendre qu'un clivage majeur existe entre les textes qui, comme ceux du Nouveau Roman, désignent tel ou tels de leurs aspects par le biais des éléments d'une fiction et ceux qui. comme *Cap au pire*. le font explicitement. sans le biais d'une emblématisinon fictionnetle.

Au total, on peut se demander si. dans la **perspective d'une reconnaissance** nouvelle **et textuellement fondée de rentreprise littéraire de Beckett, il n aurait pas été plus efficace de** confronter celle-ci aux écritures limitrophes que de disserter, au demeurant intelligemment, sur les rapports que noue cette entreprise avec Joyce, Dante et l'Irlande.

Avec *Beckett Vabstracteur,* P. Casanova a sans doute davantage voulu faire un coup critique, peut-être stratégiquement nécessaire du reste, qu'engager un authentique travail d'analyse sans a priori du texte beckettien. Le résultat ne saurait qu'avoir les défauts de ses qualités. A moins que, par quelque pernicieux effet de mimétisme, l'essayiste n'ait ici fait sienne la « politique du pire » qui est celle de son objet, ratant l'ouvrage que promettait le cadrage intellectuel de départ

C'est, malgré tout, celte posture initiale que l'on voudra retenir, elle qui suffit à distinguer cette « anatomie d'une révolution littéraire » demeurée inaperçue comme telle : le texte beckettien n'est pas l'expression de quelque nihilisme foncier mais la mise en action réglée d'un dispositif anti-représentatif.

Michel Gauthier

[1] Pascale Casanova, *Beckett l'abstracteur*, p. 9.

[2] Idem, p. 10.

'lcL, pli

*Id.. p.lL

■ Samuel Beckett, *Worstward Ho,* John Calder. Londres. 1983 ; traduction française d'Edith Fournier, Ed de Minuit. Paris, 1991.

[4] Maurice Blanchot. *Le Livre à venir*, coll Idées. Gallimard. 1959, p. 316. II convient, d'ailleurs, à propos de cette

citation, de faire une petite mise au point. Pascale Casanova cite ce passage, mais d'une façon quelque peu fautive en écrivant que, chez Blanchot, *la littérature est à l'épreuve de l'impossibilité* (p. 135), alors que c'est l'œuvre qui l'est. Or, on le sait, l'un des axes de la réflexion de Blanchot est constitué par la perspective d'une littérature qui n'œuvrerait pas.

[7] « L'obscurité (apparente) des textes a servi les desseins obscurantistes de la critique selon Blanchot » in P. Casanova, op. cit., p.8.

[8] P. Casanova cite utilement, à ce propos, les « Conversations avec Lynda Peskine » de Roger Blin in *Revue d'esthétique*, numéro hors-série, Samuel Beckett, 1986.

[y]Un anti-blanchotisme dont l'ouvrage de Philippe Mesnard, *Maurice Blanchot le sujet de l'engagement* (Ed. L'harmattan, 1996) pourrait être comme la cristallisation.

[10] Op. cit., p.32.

[11] Pour ce qui est de la version française.

[12] P. Casanova, p. cit, p. 19.

[13] Idem, p. 26.

[14] S. Beckett, *Cap au pire*, p. 48.

[15] P. Casanova, op. cit, p. 138.

[16] Idem.

[17] Id.

[11] D'autres ouvrages de la même collection ont pourtant bénéficié des ressources de l'iconographie.

[IW]P. Casanova, op. cit., p. 127.

[20] S'agissant des rapports de Bram Van Veldc et de la littérature, on rappellera à P. Casanova qu'un autre écrivain a tenu en haute estime le travail de celui apparaît ainsi comme un peintre pour écrivains : Blanchot lui-même, dont *La folie du jour* (Fata Morgana, 1973) s'ouvre d'ailleurs sur un Ironttspice de Van Veldc

[21] P. Casanova, op. cit., p. 133

[22] Roger Laporte, *Fugue*, Le Chemin / Gallimard, 1970.

[23] Roger Laporte, *Fugue Supplément*, Le Chemin / Gallimard. 1973.

[24] Roger Laporte, *Fugue 3*, Textes / Flammarion, 1976.

[25] Maurice Blanchot, *Celui qui ne m'accompagnait pas*, Gallimard, 1953 (un récit dont le titre désigne l'échec lectutal que, dans une certaine mesure, il détermine).

[26] On se souviendra, ici, que Samuel Beckett déclina, en 1971, l'invitation qui lui avait été faite de participer au colloque de Censy-la-Salle, *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui* (voir à ce sujet, Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman*, 1973/1990, Ed. du Seuil / collection Points, p. 25-26).

L'antique contemporain

A propos de Paul Claes, F *eux*, éd. De Diamantpers (Zandhoven, Belgique)

Publié de manière confidentielle, ce recueil de Paul Claes semble appelé à jouer dans le corpus un rôle pourtant non négligeable. L'intérêt particulier de ces quelque trente pièces - toutes des sonnets bisyllabiques à rimes traditionnelles - est de conjuguer un ensemble de règles strictes à une série d'exigences thématiques pour le moins tout aussi sévères.

A la différence de bien des écri-vains à contraintes. Paul Claes n'est pas obsédé par la règle formelle au point de considérer le produit séman-

tique comme le seul effet - au mieux secondaire, au pire indifférent - des manipulations techniques. Chez lui, nulle solution de continuité entre la vigueur des formes et le respect du savoir érudit : chaque texte du recueil se présente comme la condensation des légendes tissées autour d'un thème ou d'un personnage mythologiques.

Inversement Fauteur se refuse avec la même énergie au traitement exclusivement rhétorique de ses mythologèmes : nulle trace chez lui d'une quelconque modulation de la règle initiale aux propriétés de tel ou tel personnage ou thème : bien que les uns puissent s'avérer connus et les autres pas. ou que certains soient glorieux alors que d'autres restent plutôt obscurs. tous les sujets sont évoqués au **moyen des mêmes** structures, qui ainsi se **détachent de** leur référent antique pour **retrouver** une autonomie **matérielle certaine.**

La poésie de Paul Claes démontre que F application de la règle -étape souvent laborieuse d'un processus d'écriture sous contraintes - peut à la fois enrichir l'appréciation des virtualités du procédé et rendre à ce dernier F indépendance que les mises en pratique lui font souvent perdre. Elle est la preuve, en d'autres termes, qu'un texte gagne toujours à être écrit et que s'es tenir punstement à 1 énoncé de son programme n'est pas pour autant la meilleur des solutions.

Pareille démarche doit être qualifiée de classique, c'est-à-dire de moderne, éminemment. L'auteur se dôme un **sujet à la hauteur de ses ambitions littéraires, et vice versa, et** telle émulation **réciproque le conduit** à créer ces formes brèves ou **la moindre note** dissemant, **s'il y en avau, fenut** voler en éclats le cristal du texte. L'extrême transparence de la règle - car l'image du cristal ne surgit pas ici au hasard- trouve son contrepoint structurel et idéologique dans la pratique des gloses. Fauteur prenant bien soin, par l'ajout systématique d'une note marginale, de permettre au lecteur de juger de son expérience, comme lui-même a dû se juger cent et une fois avant de laisser ses textes sur le métier.

Jan Baetens

À propos de Michelle Grangaud, *Poèmes fondus*. (Paris, P. O. L, 1996).

Ces « poèmes fondus » sont des haïku qui se *fondent* sur des sonnets très connus, qu'ils *refondent* en quelque sorte.

Il est bon que le mot « Poèmes » s'affiche avec une majuscule sur la couverture crème de ce recueil au format sympathique, pouvant se glisser dans la poche. Le sous-titre en page de garde (« *traductions de français en français* »), et le prospectus initial exposant le mode de fabrication des poèmes, ne sont pas inutiles pour l'intelligence de la suite.

L'auteur prend appui sur des ensembles canoniques de sonnettistes français : après du Bellay (cf. *D'une petite haie, si possible belle, aux Regrets*, La Bibliothèque Oulipienne. n[6] 76) ont été mis à contribution Hcredia. Baudelaire, Nerval et Mallarmé. Ces sonnets sont transformés-traduits en une forme exotique déjà bien acclimatée, le haïku.

L'opération se fait en deux temps : un prélèvement de mots (d'où une réduction : l'auteur est ici un *ôteur*), puis une recombinaison de ceux-ci qui forme sens (l'auteur s'avère là un *recréateur*). Le procédé est proche de la recombinaison des lettres dans ses poèmes anagrammatiques de *Memento-fragments* et de *Stations* : ce sont en quelque sorte des « anagrammes de mots ».

On peut reconnaître à la base de ce mode de lecture et de réécriture d'un poème, une vision du monde quelque peu leibnizienne (la combinatoire, les monades qui se reflètent et s'emboîtent...).

Le choix des mots fait que le texte à l'arrivée n'a plus rien à voir avec le texte source. A de rares exceptions près comme *Un bibelot fixe / dans le miroir du salon / ses scintillations*, qui rappelle évidemment le sonnet en *-ix*..

Ces vers ne sont pas japonisants. Au contraire, du fait de leur caractère lapidaire, ils ont souvent un caractère assertif, voire gnomique : « *Le passé revient /au demeurant vrai. Un lieu / est tout autre lieu* ».

L'humour n'est pas exclu, tantôt ironie discrète, tantôt plus « flippant » : « *Heureux qui comme une / asperge ou comme un cyprès /peut dormir tout fier* ».

Citons certaines des autodescriptions de l'écrivain : « *Ce vain passe-temps, / Les vers, furent mon venin /et ma guérison* ». une allusion à son *pharmakon*. Ou celle-ci, où elle se fait la pythie d'une époque où les enfants se consolent avec une machine du même nom ; « *Je sers divers dieux. / Qui exerce l'exercice / trouve la console* ».

On relèvera le parti-pris qu'a Michelle Grangaud de choisir les mots les moins clinquants dans des sonnets souvent baroques (excepté ceux, au ton si moderne, de du Bellay).

Comme par commisération, elle a souvent élu les mots les plus faibles. Ainsi quelques-uns de ces haïku sont tout entiers en monosyllabes : « *Je ne je ne je /qui moi qui une par qui /si en la ce je* ».

Cet exemple montre tout un travail de dissolution de la syntaxe, avec utilisation des « petits mots » grammaticaux opposés aux « mots pleins » : les prépositions, pronoms, articles, et toute la piétaille issue de la dégradation du latin...

La voie a pu lui être montrée par les restes non bien formés issus de l'écriture automatique des anagrammes, plutôt que le sonnet fameux de François Le Lionnais, « La rien que la toute la », une « tentative à la limite » plutôt lourdingue. En l'absence de référents, ces mots qui servent à lier les autres, assemblés selon une nouvelle syntaxe, ouvrent au lecteur de nouvelles perspectives. En résulte une forme de « poésie abstraite », qu'on ne trouvait jusqu'alors qu'à l'état d'esquisse dans certains titres-chocs de recueils de poèmes contemporains.

Mais la grammaire de ses fautes comporte des formes plus vénielles, comme l'absence de sujet : « *Se mêle, se lève J de bout en bout l'autre bout /se presse, s'écroule* ». On peut supposer que c'est une vague, peut-être même *La Vague* d'Hokusaï

Le vocabulaire est souvent enrichi par des « translations » au sens de Tesntère. Ainsi l'adverbe, l'adjectif, et même le pronom peuvent être trans-

formés en verbe : « *Je partout je contre /J 'enti rame j'exécrable /je mot-même point* ».

D'autres « licences poétiques » - poétiques en elles-mêmes — touchent la morphologie et la syntaxe, comme «*je te souvient* » où la dysorthographie subvenu l'art de conjuguer, comme l'infinitif pluriel du titre de son recueil *Renaitres.*

Comme dans l'exemple plus haut cité, un bégaiement peut affecter le cours du débit, induisant chez le lecteur un sentiment de suspension. On y retrouve avec plaisir cenains jeux de rimes des Grands Rhétoriqueurs. On peut en rapprocher certaines répétitions de mots.

Mais Michelle Grangaud **n'en reste pas là. Dans la dernière partie** du **recueil, elle applique sa méthode à ses propres textes, en** quelque **sorte «** au carré **». Ce** qui **dorme ce** qu'elle **appelle un «** ***fondu de fondus*** **» (où** l'on **peut** voir aussi **une** équivoque sur la « fo-**lie » relative de** l'entreprise). Comme **les sonnets s'étaient** métamorphosés en **haiku. les haiku deviennent des monostiques II n'est guère possible de pousser la fractaiisaüon plus loin.**

Pour fabriquer un monostique, elle extrait un mot par vers, et recombine les trois mots obtenus. Le vers est ainsi **défini** non plus par le nombre des syllabes, mais par celui des mots.

Eux aussi assenifs **et** gnomiques. ayant **souvent** l'allure **de fragments, ces vers de** trots **mots peuvent en dire long,**
d'autant plus **qu'ils sont flous, ou** inachevés : « *court le court* », « *tout* ***langage accompagne*** **». «** ***pente la*** *traverse* ». « ***apprendre*** *voyage souvent* **». ■** ***tutsommetI absorbe*** **».**

Parfois - puisque quand on bt. on « lie >' *(lire = lier*) - la tendance est de lire les vers isolés en un seul tenant comme, au début : « *écris vers divers - prose pour rime — et trace les,* » ou, plus loin : « *Qui rêve écoute - tourne au travers - du crible et - le sommeil parfois — est sans nombre — même en presse* ».

Formes-limite, des bribes agfammatiques, « *l'un rien* ». « *le le I '* « *la et une* ». paraissent proférées par des personnages moins beckettiens qu'atteints de formes inédites d'aphasie (il est l'heure pour la poésie d'avant-garde de prendre en compte le cognilivisme).

Dans cette seconde partie, on note la volonté explicite d'amenuisement du narrateur (« *nul ne suis* ». « *nulle sans être* »). Mais si l'auteur s'est *fondue* dans les textes de ses devanciers, il n'empêche qu'elle a su renaître à chaque poème.

Pour discrète qu'elle soit, l'œuvre de Michelle Grangaud s'affirme déjà comme importante et originale. S'y exprime tout le tragique et le dérisoire de notre condition, dans une véritable métaphysique du quotidien.

Il est à souligner que c'est une œuvre toute entière fondée sur des contraintes, tantôt de façon univoque (ses recueils de poèmes anagrammatiques. les tercets S.S.ll de *Gestes),* tantôt de façon combinée et moins évidente *(Jours le jour),* mais où la rigueur n'exclut jamais la richesse.

La contrainte utilisée dans ce **recueil, une forme** particulière d hai-kaïsaiion. **est une** façon élégante de **résoudre le** rapport entre l'inventaire **des formes** anciennes et I invention de **nouvelles formes.**

Alain Chevrier

À propos de Pascal Kaeser,
Nouveaux exercices de style[1]

Dans son *avant-propos*, Pascal Kaeser se place sous un double patronage : l'Oulipo, qu'il est inutile de présenter ici, et Martin Gardner, dont les rubriques de « récréations mathématiques », pour reprendre la vieille expression française, publiées dans le *Scientific American*, ont été recueillies dans un nombre impressionnant de recueils, dont beaucoup sont traduits en français.

Quarante-trois courts chapitres de une demi-page à cinq pages qui, presque tous, consistent en l'écriture d'un poème illustrant un énoncé mathématique i le plus souvent une définition (groupe fini, carré magique, etc.), parfois un axiome (axiome du choix) ou un théorème (théorème des quatre couleurs). Ces chapitres sont structurés pour la plupart ainsi : titre (mathématique) du chapitre - court énoncé (assez général) de l'exercice - précisions mathématiques (définitions, théorèmes, exemples) - poème (lui même doté d'un titre). A quoi s'ajoutent deux pages d'avant-propos, une *Annexe A* sur la notion de « poème formel », une anthologie (*Annexe **B)*** en trente-huit pages des meilleurs écrivains ayant inspiré Kaeser, et une bibliographie de soixante-six auteurs allant de E.A. Abbott à Alexandre Zinoviev.

L'amateur de littérature il contrainte reconnaîtra sans difficulté l'influence oulipienne

> Lés mathématiques - plus particulièrement les structures abstraites des mathématiques contemporaines - nous proposent mille directions d'explorations, tant à partir de l'Algèbre (retour à de nouvelles lois de composition) que de la Topologie (considérations de voisinage, d'ouverture ou de fermeture de textes).
>
> François Le Lionnais,
> *La LiPo ILe premier Manifeste).'*

Celle de Martin Gardner n'est pas moins évidente pour les familiers de ses chroniques. Aux autres, il suffira de savoir que ses écrits sont dénués de toute ambition littéraire, et que Raymond Queneau et François Le Lionnais. les co-fondateurs de l'Oulipo. comptaient parmi ses lecteurs assidus. On lira avec profit ce qu'en écrit François Le Lionnais dans « Raymond Queneau et l'amalgame des mathématiques et de la littérature ».'

Le programme est-il rempli ?

Le premier et considérable mérite de Kaeser est de s'être mis au travail. Sauf erreur, l'énoncé public des principes oulipiens date de 1973 (*Oulipo /*), et depuis l'Oulipo a beaucoup publié. Mais l'exploration de nouvelles possibilités ouvertes par les mathématiques semble n'avoir guère donné lieu | publication depuis l'*atlas de littérature potentielle* cité plus haut. Il y a sans doute quelque chose dans la trop confidentielle *Bibliothèque oulipienne* et dans les éphémères *Décraqués* et *Papous dans la tête* de France-Culture (éphémères car, | notre connaissance, jamais rassemblés dans un livre) Mais rien qui ait l'ampleur du iravail de Kaeser.

S'être mis au travail, c'est aussi et surtout ne pas s'être contenté, comme François Le Lionnais,

cf rémunération de * Quelques structures et notions mathématiques * dans la -- Boîte à idées » de *Oulipo* / tpp. 295-2981 - consternante liste sans définition ni exemple, sans écriture, sans travail. et se terminant justement par I*injonction * (1 ne reste plus qu'à se mettre sérieusement au travail », pleine d'humour parce que Le Lionnais savait bien que toute la difficulté était là. même s'il affirmait considérer l'exemple comme superflu . « La méthode se suffit à elle-même. L'exemple est un plaisir que l'on se donne en plus - et que Ton donne au lecteur ». déclare-t-il à la séance du 28-8-61 de T ou li po.[4]

de déclarations d'intentions, d'élaboration de programmes ambitieux dont la **mise en oeuvre** est laissée à d'autres, **mais, pour** chaque proposition, chaque *exemee,* **pour** reprendre la terminologie **du mathématicien** Kaeser. d'avoir **produit des exemples. Des idées, nous en** avons tous **Nous pouvons tous rêver** d'un roman à la fois palindromique et **lipogrammatique** (en ***e,*** bien entendu) **dont chaque phrase** serait une boule **de** neige *(Oulipo 2,* **p 194-210) et qui** serait à la **fois lisible** et **intéressant** (à lire « à plat ventre sur **le lit** », **comme le du** ~~Per~~ce i * Ou bien, sur le **terrain** mathématique qui est celui de Kaeser. **d'une** épopée en octosyllabes illustrant **la** Soi **de** réciprocité quadratique ou une **guirlande** de sonnets évoquant le concept **d** espace **de** Banach. Le problème. c'est **de** les écrire, ce roman, cece **épopée** et cette **guirlande.**

L'objeaif affirmé de Kaeser est moins **ambitieux** il privilégie la forme courte, **et peu de** ses exemples dépassent la page Mais, chaque fois, il y a bien un exemple. **Eumnoih le** résultat Première **remarque. Si certains des éntmcés (définittons ou théorèmes)** mathématiques illustrés sont clairement compréhensibles (partition d'un entier, nombre cyclique, jeu de Nim, etc.) par le non mathématicien de bonne volonté (appelons-le NMBV), la plupart sont, pour lui, d'un accès difficile.

Soit parce que la compréhension, possible avec quelques explications supplémentaires et l'explicitation en termes simples d'un exemple, demande du fait de son abstraction un effort que peu de NMBV voudront fournir Les définitions / exemples de la relation binaire (p. 79) ou de la relation d'équivalence (p. 84) échapperont ainsi au NMBV.

Soit parce que le symbolisme utilisé est réellement difficile à comprendre pour le NMBV. Aux pages 64-65. la multiplication matricielle d'une matrice à L lignes et M colonnes **par** une matrice à M lignes et N colonnes, sans exemple éclairant, et dont **le** résultat est à la fois très abstrait (1^ ligne et colonne) et mathématiquement douteux (remplaçant à la fois **les** symboles de multiplication et **d'addition** par des virgules et. dans les textes produits, par des espaces ou **des** "et" : comment un non-mathématicien **pourrait**-il comprendre à la fois **la technique** mathématique utilisée et **son** détournement pour **la production** de textes ?), alors que **la page 65 est** assez vide pour accueillir un **tel exemple** - cependant qu*aussitôt **après, un** exemple trivial est **donné, avec** L=M=N=2. sans écriture des **matrices** sources.[4]

Soit parce que le NMBV va être **troublé, voire arrêté, par un mot** non **défini *(connexe* dans «** graphe **eulérien », p. 73) ou un symbole** étonnant (/ **pour désigner** l'inverse de *a* dans « **groupe fini** », p. 94).

Soit enfin parce que l'objet mathématique est réellement difficile à comprendre, malgré les exemples donnés : graphe dual (p. 77), design (p. 91) ou plan projectif (p. 88).

L'ouvrage de Kaeser s'adresse ainsi à deux lecteurs. D'une part le mathématicien-littéraire (que je noterai ML, l'usage soixante-huitard du symbole étant tombé en désuétude), *ie* l'individu qui, tel Queneau ou Kaeser,[7] connaît assez de mathématiques pour comprendre réellement les énoncés mathématiques du livre et leur importance mathématique en même temps que le travail d'adaptation qu'ils subissent (disons un licencié de maths, même si peu de définitions resteront complètement opaques à un bon bachelier scientifique ; mais croire comprendre, ce n'est pas nécessairement comprendre), et s'intéresse assez à la littérature pour ne pas déclarer, dès le premier regard, illisibles les poèmes produits à partir de ces énoncés. Et d'autre part le NMBV, qui ne comprendra que quelques-uns des énoncés mathématiques (comme il a compris à la lecture de Perec le carré eulérien et dans *Mickey-Jeux* le carré magique), fera confiance pour les autres, et examinera le résultat littéraire avec intérêt et perplexité.

Evacuons rapidement la question de la correction mathématique des énoncés. Bien entendu, ils sont mathématiquement corrects (y compris concernant la multiplication matricielle, où par « douteux » était désigné plus haut une maladroite ellipse et non une erreur) : Kaeser enseigne les mathématiques, domaine merveilleux dans lequel, si l'on reste à un niveau élémentaire - et, effrayons un peu le NMBV, tel est le cas ici -, on ne risque guère l'erreur. On signalera seulement un << exactement » bien suspect dans l'énoncé versifié de l'axiome du choix (p. 8). Et on posera une grave question mathématico-poético-métaphysique à propos de la page 85 : existe-t-il un seul, ou une infinité (dénombrable ou non ?) de vers blancs ? - ou, dit autrement, existe-t-il un (ou plusieurs) alexandrin blanc et si oui est-il distinct de l'octosyllabe blanc ? - ou encore, existe-t-il (au sens mathématique du terme) un ou plusieurs ensembles vides ? - pour ne rien dire de la conception hégélienne du néant.

Le programme est-il rempli ? Seul le ML pourra répondre complètement : pour pouvoir dire si les poèmes illustrent bien les énoncés mathématiques, il faut bien les avoir compris, ces énoncés.

La réponse n'est pas simple. Si certains poèmes illustrent l'énoncé-source, et entretiennent une relation étroite (par la forme, la signification) avec l'énoncé dont ils sont le produit (l'émanation, le reflet), d'autres se bornent à l'évoquer, et n'ont avec cet énoncé qu'un lien d'analogie très flou et totalement arbitraire.

Exemple du premier type • « polygraphie du cavalier » (p. 54), où le déplacement du mot « voir », qui saute aux yeux du lecteur, est même perceptible à qui écoute te poème (on joue bien aux échecs en aveugle...). Réussite renforcée par te fait que le poème, comme dirait Roubaud, « dit ce qu'il dit », redoublant par la signification explicite de ses vers ce que dit la contrainte utilisée

> De chaque chose, / Je peux créer /
> Un monde à voir.

Exemple du deuxième type : « relation binaire » (p 79V Le résultat illustre une relation binaire, certes, mais bien particulière puisque cette relation (je reprends la terminologie de Kaeser) contient 12 des 16 éléments de P ensemble-produit ExE. Cela donne une structure sans grand intérêt qui ne peut que donner un poème où la relation binaire de départ est indiscernable et arbitraire comment ont été choisis les quatre couples absents de la relation ? La relation est-elle définie après écriture du poème ? C'est en fait le poème qui définit la relation. II semble bien que, pour que la démarche de Kaeser soit féconde, il est préférable que l'outil mathématique utilisé ne soit pas trop général, et surtout qu'il soit doté, avant même son utilisation, d'une certaine harmonie

L'illustration ne va pas parfois sans coup de force. Dans le chapitre « syllogismes » (p 15). la définition est quelque peu suspecte, prenant le mot dans son sens le plus général d*« ensemble de propositions dont la dernière déoouk logiquement de la combinaison des précédentes », pour, dès l'exemple, en revenir imphatemenî, par la présentation typographique même de cet exemple, à 1a bonne tradition logique du syllogisme à trois termes (plus une première ligne de méta-proposition). Le poème qui suit ne renvoie qu'à cette deuxième définition : neuf syllogismes à trois termes, dont sept sont suivis d une moralité. Ces syllogismes, à la **Raymond** Devos ou **à** la Lewis Carroll. **sont souvent des** syllogismes Canada-dry Par **exemple,** si la vérité sort de la bouche des **enfants** (VI inclus dans B) **et** si la **vérité est dam le vin (VI** inclus dans **Vlk** ne* **n'autorise à en déduire** comme Kaeser **qu’il y a du** vin **dans la** bouche des enfants (V2 inclus dans B). Pour des raisons diverses, la plupart de ces pseudo-syllogismes sont logiquement incorrects.

Autre exemple du deuxième type : « déterminant » (p.67). On sort de la multiplication matricielle (L,M) par (M.N), et on se limite au déterminant d'ordre 3, assez rudimentaire et présenté dans une formule non généralisable à l'ordre 4. Admettons. Encore faudrait-il l'appliquer, cette formule qui contient des ** + " et des “ - ” dont le poème produit page 68 ne conserve aucune trace.

Mais après tout pourquoi pas ? Il n'est pas nécessaire que la contrainte soit suivie rigoureusement pour que le texte produit présente un intérêt, et le jeu même des écarts par rapport à la contrainte peut être source de plaisir. Il est clair que. écart ou pas, Kaeser **a** éprouvé du plaisir à écrire son recueil. Peut-il espérer le faire partager ?

A cette question, le **ML et le** NMBV apporteront sans doute **des** réponses différentes. C'est **qu'un texte** écrit sous la contrainte donne **lieu** à **au** moins deux types de lecture, **que nous** nommerons (très naïvement) **naïve et** non-naïve, et que seule la **première est** accessible au **NMBV : il sait qu'il y** a contrainte, mais le **plus souvent il ne** la comprend pas.

Le ML qui **écrit ces lignes,** et qui a souvent pris **lui aussi du** plaisir à lire **Kaeser, croit pouvoir l'affirmer :** le **NMBV va souvent s'ennuyer. Il** trou^ vera **la plupart des textes** produits un **peu pauvres, et comme** il n’aura que **peu compris ce qui les engendre,** il se **dira sans doute que, à** quelques exceptions **près,** ça **ne** vaut pas la peine.

Car enfin, comment, si l'intention première n'est comprise que vaguement, - et même si elle est comprise précisément - prendre du plaisir à lire tels vers des poèmes - dans l'intention et selon l'avant-propos de Kaeser, il s'agit bien de poèmes - des pages 26 (« Ses cheveux courts / Si roux / La font ressembler à Spirou. »), 53 (« Plein de mots sortent de sa tête »), 76 (« l'adjudant est de mauvaise humeur / Car sa correctrice louche ») ? Avec ou sans contraintes, avec ou sans relations avec les mathématiques, un poème, pour être un poème, doit quand même être écrit avec un peu plus de goût, un peu plus de sens de l'harmonie, un peu plus d'oreille.

L'usage que Kaeser fait de l'alexandrin est significatif. Il choisit d'écrire certains de ses poèmes en vers de 12 syllabes, avec un décompte correct des *e* muets. Pourquoi pas ? Mais alors, pourquoi produire, par exemple, « Qu'un chou-fleur est un modèle d'objet fractal » (p. 30) ou « Oublier son cœur permet de plier son corps » (p. 70) ? Ce qui pose problème ici n'est pas tant le non-respect des règles de la césure classique (Verlaine ou Rimbaud, déjà...) que de ce qui, dans ces règles ou leur contournement, produit de l'harmonie. Les trois « vers » cités, et un bon nombre d'autres, dans leur façon de contourner la règle, manquent singulièrement de grâce. Il s'agit là de prose, et on ne voit pas l'intérêt qu'il y a, ici, à singer l'alexandrin.

Ce qui nous semble manquer, dans trop de textes produits par Kaeser, c'est à la fois l'ampleur et la musicalité. C'est peut-être l'examen des textes qui nous semblent réussis qui mettra le mieux en évidence ce qui manque aux autres. Car ce n'est pas seulement dans ses intentions et dans l'énergie déployée pour les mettre en œuvre que le travail de Kaeser est respectable et stimulant, mais aussi dans ses résultats.

Nous avons signalé « polygraphie du cavalier ». Le poème associé, page 55, et dont nous avons déjà dit la principale qualité, à savoir le lien intime entre la contrainte formelle et le contenu thématique, est un poème dont la longueur permet à cette intimité de se poser dans la durée : douze tercets de vers de quatre syllabes, c'est-à-dire la longueur de douze alexandrins, c'est une forme brève, mais c'est une forme.

Deuxième exemple, « Rotations d'un carré » (p. 62), illustré par un poème homonyme de quatre quatrains de vers monosyllabiques de quatre syllabes, un peu lourds sans doute, mais efficaces. On aurait aimé quand même un travail plus rigoureux sur les variations de mots : si l'auteur s'accorde la liberté de remplacer tel mot par un homonyme (doit / doigt ou ceint / seins / sein), il devrait éviter de donner l'impression que c'est par facilité, et travailler cette licence en relation avec telle propriété des rotations, ou du carré.

Les poèmes « Dominos » (p. 57), dont la règle de construction, aisément compréhensible (quoique mathématiquement sans grand intérêt), donne un poème aux allures de comptine, ou « Le temps qui grignote » (p 48), illustration du jeu de Nim où le lien avec la contrainte est clairement perceptible, tant dans l'exposé des règles que dans l'impression produite par le poème, indiquent aussi, chacun à leur façon, quelques-unes des conditions de la réussite du projet de Kaeser

A savoir, une règle mathématique précise, un objet mathématique clairement défini, pas trop général, un lien organique entre cet objet et le poème, lien auquel contribuera un exemple à la fois non trivial et aussi compréhensible que possible, et la conscience des limites de l'entreprise La « définition mathématique de la notion de poème formel* des pages 110-111. apparemment totalement sérieuse, et dont nous voyons mal en quoi elle pourrait aider quiconque à produire ou analy ser le moindre poème, nous semble être l'exemple même de ce qu'il faut éviter A moins qu'il ne s'agisse de Paiaphysique. devant quoi nous ne pouvons que nous incliner.

Ce n’est que furtivement que nous poserons la question qui a accompagné notre lecture du livre de Kaeser et l'écriture de cet article Pourquoi aucun des poèmes produits selon les principes de Kaeser (et nous en avons nous-mémt produit) ne nous procure-t-il une émotion comparable à celle que dispensent les moindres vers d'Arthur Rimbaud ou la moindre démonstration de Cad Friedrich Gauss ?

Roland Brasseur

[1] **Pascal Kaeser. *Souvenus exercices de style*. Diderot éditeur. 1997. 129 F**
* dans **Oulipo ' *La littérature potentielle*. Idées Gallimard. 1973, p 21 Réédité en Fol». Nom le nommerons *Oultpo I*.**
" dans Oulipo ; *Atlas de*

[4] dans Jacques Bens, *ou li po 1960-1963*, Christian Bourgois, 1980, p. 81.
On ne prendra pas pour un reproche ce * consternante ». Comme l'écrit Jacques Roubaud dans le numéro 85 de la *Bibliothèque oulipienne* (en annexe à : François Le Lionnais - *Un curieux disparate)* :

si on n'est pas capable de donner
d'une contrainte un texte digne
d'elle, mieux vaut s'abstenir, et
laisser à l'avenir le soin de combler,
éventuellement, une telle lacune.

[s] « Ce qui stimule ma racontouze », entretien de 1981 avec Claudette Oriol-Boyer. publié dans *TEM (Texte en main)*, n°l, printemps 84, p 55.
* Raymond Queneau avait déjà utilisé ce procédé de construction. Par exemple dans « L'analyse matricielle de la phrase en français » (1964 . repris dans *L'Herne . Raymond Queneau,* **1975,** p. **55-66) ;** puis de façon plus dense dans *Bâtons, chiffres et lettres* (Idées / Gallimard, 1965, **p. 340-345).** Dans les deux cas, l’exposé est accessible au NMBV, et dans le premier les exemples sont incomparablement plus riches.
[1] ou l’auteur de ces lignes, qui enseigne les mathématiques en classe de mathématiques spéciales.

La nostalgie dépassée

A propos de Vincent Kaufmann, ***Poétique des groupes littéraires*, PUF 1997**

Le titre du livre de Vincent Kaufmann. ***Poétique des*** *groupes littéraires,* **peut induire** en erreur dans la mesure où il semble promettre ce que l'ou-

vrage lui-même choisit délibérément de ne pas aborder. Vincent Kaufmann commence en effet son étude en écartant les critères habituels convoqués pour expliquer le phénomène de « groupe » littéraire. Il récuse ainsi d'une part l'appel à la psychologie des auteurs, généralement des provinciaux, presque toujours des hommes,' désireux de s'assembler pour faire entendre leur voix à Paris, puis dans le monde. D'autre part, il s'oppose tout autant aux stratégies sociologiques des champs culturels, où l'on fait remarquer que les auteurs doivent s'unir - et faire alliance contre d'autres^pour trouver sur l'échiquier des lettres la place qui les aide à exister.

De plus, et c'est un second aspect par lequel le livre de Vincent Kaufmann « se distingue », le concept de groupe littéraire, traditionnellement circonscrit de façon un rien lâche (il lui arrive souvent d'être synonyme de termes aussi vagues qu'« école », « courant », voire « génération »), bénéficie heureusement d'une définition très rigoureuse : le groupe, pour Vincent Kaufmann, c'est le groupe d'avant-garde, c'est-à-dire l'avant-garde tout court.

Les deux partis pris de Vincent Kaufmann - le refus des critères d'explication psycho-sociologiques «vulgaires» et l'assimilation du concept de groupe à celui de d'avant-garde - sont d'ailleurs indissolublement liés. C'est parce qu'il fait jouer un point de vue différent sur la notion de groupe que Vincent Kaufmann peut s'en tenir aux seules avant-gardes. Pour l'auteur de *Poétique des groupes littéraires*, avant-garde et groupe tendent en effet à devenir des concepts interchangeables, tant il est vrai que la raison fondamentale de l'avant-garde est justement : « (l')exigence communautaire (pour reprendre le terme de Maurice Blanchot), un déstr de partage, dont la réalisation est confiée aux bons soins d'une pratique artistique, conçue comme l'expression immédiate ou même le principe producteur d'une réalité vécue, communicable et partageable » (o.Cv, p. 4).

Cette hypothèse n'est pas seulement simple et élégante, elle a aussi et surtout un pouvoir heuristique et une force d'explication indéniables. D'abord, elle permet en effet, si l'on ose dire, de regrouper sur une nouvelle base des pratiques que beaucoup jusqu'ici tenaient séparées. L'éventail des groupes d'avant-garde, étudiés par Vincent Kaufmann peut paraître excessivement large, mais l'auteur amve fort bien à montrer les points communs aux surréalistes et aux situationnistes, par exemple, ou encore à Tel Quel et à l'Oulipo. Au-delà des moyens mis à contribution par tout un chacun, presque partout fort différents ; au-delà aussi des convictions individuelles ou partagées de ceux qui se côtoyés dans ces groupes, Vincent Kaufmann souligne la permanence ou la résurgence du vieux rêve communautaire.

Ensuite, l'hypothèse de Vincent Kaufmann autorise aussi une nouvelle intelligence de ce que de nombreux critiques ont pu nommer l'aporie, l'impasse, bref l'enjeu fondamental de toute avant-garde : ses rapports avec la politique. Grâce à Vincent Kaufmann, le conflit entre écriture et politique apparaît comme un problème mal situé et peut-être mal compris, puisque dans l'esprit communautaire des avant-gardes le passage à l'acte

n'est pas une renonciation à la littérature. moins encore une auto-trahison, mais la réalisation des promesses les plus fécondes de l'art même. Inversement* le fait que tant de groupes, fidèles en cela à l'enseignement mallanméen, semblent se réfugier dans l'utopie de la littérature cesse également d'être énigmatique pour l'avant-garde. c'est encore une façon de faire ce qu'il est impossible d'obtenir par la seule agitation politique : vivre ensemble, tout partager Face à cette nouvelle vision de l'histoire des avant-gardes. Vincent Kaufmann peut mul**tiplia'** alors les rapprochements inattendus - par exemple entre les interventions des situationnistes « dans la nie » et f* action restreinte » de Stéphane Mallarmé -, qui font, avec le renouveau théorique du problème, tout le prix de son livre.

Q est certes possible d'adresser à l'étude de Vincent Kaufmann un certain nombre de reproches. Ainsi î auteur a-t-il une petite tendance à **réduire** la vie des groupes **à** celle de **leurs chefs** de file. Dans la foulée, on **pourrait ressentir** aussi une certaine **hésitation face au statut accordé à André Breton, ou demeurer** un peu sceptique **quant** à **l'étiquette** d'avant-gardisme **généreusement attribuée à** l'Oulipo II serait **également possible** de regretter que **Vincent Kaufmann analyse les métaiextes produits par** l'avant-garde plutôt que les pratiques **textuelles** mêmes Une telle approche, **qui est** par exemple celle d'un Jean **Ricardour** risque toujours de brouiller **les pistes,** c'est-à-dire de disjoindre des **auteurs ayant** pourtant choisi de **se** mettre **ensemble, et de rassembler au** contraire **des auteurs ayant farouche**mon opté pour i'**indépendance. Dans** le même ordre d'idées, soulignons enfin le parisianisme du livre, qu'il serait intéressant, voire nécessaire de compléter par des études sur d'autres avant-gardes, par exemple russes et américaines, ainsi que la présence vite lassante de certains syntagmes figés (<< le monde est fait pour aboutir à "x" » ou « progrès en *'x" assez lents »)• Mais ce sont là détails. *Poétique des groupes littéraires* est un livre capital, qui remodèle le paysage littéraire du siècle. Quant à savoir s'il sera utile aussi dans les années à venir, c'est à nous tous d'en décider. Les avant-gardes sont mortes, répète Vincent Kaufmann, non pas d'épuisement ou à cause de la folle surenchère qui fut la leur, mais en raison de l'érosion du rêve communautaire qui donnait un sens à toute l'entreprise. De nos jours, cette exigence a changé complètement de forme, la communauté se définissant de plus en plus au sens tribal, anglo-saxon, du terme. La seule communauté qu'on reconnaisse encore finit par être celle de la minorité à laquelle chacun, par l'air du temps et la logique communautarisanté des **choses,** finit par (devoir) adhérer. Si jamais on veut sortir de cette logique-là, on ne pourra le faire que par littérature interposée. Peut-on gager déjà que cette nouvelle littérature ne **sera** pas sans rapport avec le travail promu par *Formules* ?

Jan Baetens

[4] **Comme lui-même le** précise: « **(..J. ce n'est pas vraiment de** ma faute, et je **laisse à d'autres le soin** d'expliquer la nature **globalement** masculine de l'avant-**garde. • (o.ç,, p. 7).**

[1] Cf. la postface à la nouvelle édition de son ouvrage de synthèse *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1990, coll. Points. La postface en question, « Les raisons de l'ensemble » avait paru pour la première fois dans le numéro 5 (1985) de la revue *conséquences.*

Marc Lapprand, *Poétique de rOulipo*, Rodopi, 1998.

On nous signale T imminente parution chez le célèbre éditeur hollandais de cet ouvrage considérable, que nous connaissons déjà en manuscrit. Il s'agit d'une véritable somme, où l'analyse objective et étendue des œuvres se double d'une réflexion sur la signification esthétique des travaux oulipiens. Sur ce dernier aspect, Marc Lapprand soutient que le caractère systématique des pratiques oulipiennes n'a rien d'un jeu (dans le sens d'une activité futile et aléatoire) et que c'est dans la recherche de nouvelles formes fixes que s'affirme le plus grand sérieux de l'Oulipo. Étant donné que les oulipiens ont commencé leurs travaux en effectuant une vaste mise au point des formes fixes existantes, dont il s'agissait d'examiner la potentialité, il affirme même que l'Oulipo représente une forme de néo-classicisme (mais, évidemment sans l'aspect néo-classisiste *thématique* d'un Moréas), dans la mesure où le groupe crée certes quelques formes nouvelles, mais revitalise beaucoup de formes anciennes, comme par exemple le sonnet en sonnet irrationnel, la sextine en quenine(s) ou en sexanagrammatine Cela à notre avis, doit être nuancé (il s'agit plutôt d'un *néo-maniérisme).* Toutefois, il est inévitable de penser avec Lapprand que, devant la nouvelle Doxa poétique qui impose le vers libre, non compté, les oulipiens réintroduisent la rigueur du nombre (d'ailleurs l'ouvrage consacre une grande section aux nombres oulipiens) et proposent implicitement une nouvelle prosodie. « En libérant la potentialité combinatoire contenue dans le langage, et en recherchant des formes abouties, qui peuvent prétendre à l'autonomie poétique, les oulipiens manifestent une volonté de fournir aux écrivains contemporains des formes nouvelles, parfois retorses, mais *fixes* ». L'Oulipo ayant produit, au-delà de ces exercices, certains textes qui sont devenus une partie du patrimoine littéraire français et même universel, Marc Lapprand a cherché à « poser les premiers éléments » d'une « poétique du texte oulipien, sans démentir sa *praxis* ». H a incontestablement réussi son pari.

BS.

A propos de SERTA, numéros 1 (1996) et 2 (1997), UNED (Madrid)

Ce qui retient tout de suite l'attention dans SERTA, c'est la présence mais aussi la force du projet éditorial mis en place par son directeur. Dominguez Rey. Cette publication qui émane d'un cadre universitaire pourtant assez strict, se donne en effet pour objectif de présenter la vie de la parole poétique dans les diverses langues romanes : espagnol, catalan, portugais, italien, sarde, roumain, français (qu'on y trouve aussi des textes - bilingues -

en langue basque s'explique et s'excuse par les contraintes institutionnelles de la revue. la même remarque vaut sans doute pour le partage - artificiel - entre contributions françaises et belges)

En soi, pareille ambition n'a rien de très particulier ni même d'excessivement ambitieux Tout change pourtant dès qu'on passe aux textes mêmes, qui sont d'une qualité en général remarquable et qui permettent effectivement - la chose est trop rare pour ne pas être soulignée - de se faire une idée de la production et de la théorie poétiques dans le monde latin Le bon équilibre entre textes de création et textes de réflexion, entre langues majoritaires et langues minoritaires. entre noms à découvrir et grands noms (pour la France par exemple : Jaccottet et Maulpoix). **assure à la** revue **sa** réelle valeur d usage. En l'espace de deux numéros, Serta s'est imposée comme un outil de trav ail plus qu'utile et à bien des égards déjà incontournable.

Tout *en* essayant d'offrir au lecteur un **panorama** poétique assez vaste, les responsables de la revue ont aussi le courage de ne pas cacher leurs préférences personnelles, qui vont surtout ri»* le sens d'un lyrisme contemporain. non exempt toutefois du souci des règles formelles. Serta, qui n'est certes **pas une** revue académique, n'est pas non **plus** une revue expérimentale, et plus d'us de ses collaborateurs s'en prend du **reste** à l'importance trop **grande attachée** par une certaine nodenmé **aux** jeux **et à la** rigueur de f écriture I**contraintes,** fl **ne s'agit pas** de critiquer œ **chou,** bien au **contraire. Toute** revue a intérêt **à se doter d'un** vrai programme, **et il faut espérer que** l'équipe de Serta mettra encore mieux en avant sa propre politique. De cette façon, on verra plus clairement ce qui unit potentiellement les auteurs travaillant dans les diverses langues, au-delà d'une uni formalisation typographique poussée sans doute un peu trop loin.

La valeur d'échange et la légitimité culturelle que cette publication est capable d'obtenir, sera fonction de sa capacité à aiguiser sa ligne éditoriale et, partant, à s'attirer de très jeunes auteurs, voire des dissidents. La revue mérite certainement qu'on la contredise un peu.

J an Baetens

A propos de Perec, *Polaroïds*, *Texte en main*, n°12. Printemps / Été 1997, Grenoble.

Un soir, à la **terrasse** d'un **café** place **de** la **Contrescarpe.** Georges Perec **et** Jacques **Poli** évoquent **leur séjour à New-York,** l'écrivain **parle de** sa **traversée à bord** d'un **porte-container, des clichés** polaroïds **qu'il a** pris **sur** le **pont du** bateau, le **peintre** des **dessins et peintures qu'il projette à partir des souvenirs d'architectures américaines.**

« A la **fin** de cette soirée, raconte Jacques Poli, l'envie de réaliser un livre en commun autour des questions que nous venions d'aborder s'imposa à nous deux.

Il me confia, quelques jours plus tard, 39 des polaroïds **présentés** dans un album selon un ordre précis et mûrement réfléchi, ainsi que la liste manuscrite de *Treize ancrages dans*

l'espace devant me servir de source d'inspiration et de réflexion pour la réalisation de cet ouvrage.

Sa disparition prématurée en 1982 interrompit brutalement ce projet. Il n'était plus question pour moi de travailler à ce livre seul. »

Une dizaine d'années plus tard, Jacques Poli reprend l'album, amplifie l'idée de production plurielle en proposant à neuf artistes de travailler à partir des polaroïds : ils élaboreront une œuvre en s'inspirant des clichés et chacun invitera trois jeunes artistes à réaliser, avec le même matériau de base, un travail original. Parallèlement, dix écrivains seront conviés à utiliser les mêmes clichés pour produire un texte.

Les quarantes travaux issu de cette expérience ont été exposés à l'École régionale des Beaux-Arts de Rouen, où Jacques Poli est professeur. De cette exposition, qui a été ensuite montrée à l'École d'Art de Grenoble, puis au Carré d'Art de Nîmes, le numéro 12 de *Texte en main* constitue le catalogue, qui reproduit les 39 polaroïds de Georges Perec, les notes prises par l'écrivain au cours de sa traversée, la liste des *Treize ancrages dans l'espace,* les quarante réalisations plastiques et donne à lire les dix textes originaux écrits à partir des photos.

Ce qui d'emblée frappe, c'est, contrastant avec l'unicité du point de départ - les mêmes clichés pour tous - la diversité des itinéraires et des œuvres. Variété des matériaux, variété des support, variété des techniques - lithographie, sérigraphie, broderie, collages, aquarelles, huile, acrylique, photographie, etc. Mais peut-être surtout variété des rapports aux polaroïds de Georges Perec. Tantôt ce rapport est immédiatement visible : Pierre Buraglio agrandit le polaro'td n°12 pour en faire une lithographie, Peter Stâmpfli reprend sur sa toile la structure et les formes du polaroïd n°6. Plusieurs artistes retiennent la composante maritime, plus ou moins médiatisé, plus ou moins reconnaissable, ici donnée d'emblée par une représentation évidente, ailleurs plus évoquée par le titre que suggérée par T image. D'autres jouent davantage avec le titre du film que Perec et Bober sont allés tournés à Ellis Island ou le sous-titre du livre qu'ils en ont tiré : *Récits d*Ellis Island, histoires d'errance et d'espoir* (*Exit Ellis, Exil* de Guy Lemonnier, *Errance* de Bastien Lallemant, *Hélice depuis ma chambre* de Catherine Grostabussiat). D'autres encore se souviennent du commentaire de Perec, comme Catherine Masson, dont la photographie porte un étrange titre - C. *E.* ***H. K.*** *L SC. TC.* ***X*** - qui fait écho **à** ceci : « Des officiers de santé examinaient rapidement les arrivants et traçaient sur les épaules de ceux qu'il estimaient suspects une lettre qui désignait la maladie ou l'infirmité qu'ils pensaient avoir décelée : C, la tuberculose, E, les yeux, F, le visage, H, le cœur, K, la henue, L, la claudication, SC, le cuir chevelu. TC. le trachome, X, la débilité mentale. » Certains font le détour par d'autres textes - *W ou le souvenir d'enfance, Espèces d'espaces* - ou utilisent les structures familières de l'univers perecquien : le puzzle, la liste, le quadrillage, les cases.

On trouvera la même variété du côté des écrivains du romanesque ironique au texte surcontrainl en passant par l'autobiographique ou la

réécnture, chacun a tracé, à partir des photos et des *treize ancranges dans l 'espace,* son propre itinéraire.

Pour celui qui concevait son œuvre comme un des fragments du puzzle toujours inachevé de la littérature, il n'est sans doute pas de plus bel hommage que ces nouvelles pièces, écrites ou dessinées, réunies comme autant de traces d'un authentique plaisir du lue ou du voir.

Bernard Magné

Formules recommande aussi :

— *OuPeinPo. Ouvroir de peinture potentielle. Nouveaux aperçus sur la potentialité Restreinte.* Publications de la revue *La Licorne* (achats et abonnements Dominique Moncond'huy, UFR de Langues et littératures, 95, avenue du Recteur Pineau, 86022 Poitiers Cédex).

— Roland Brasseur, *Intactes et Minuscules, notes à Je* me souviens *de George Perec*, à paraître chez Le Castor Astral. Quelques exemplaires de ta pié- publication sont disponibles chez l'auteur. 36. rue des Deux-Haies, 10430 ROSIERES

— *Les Amis de Valentin* ***Bru.*** nouvelle séné, revue semestrielle, publication de l'Association des Amis de Valentin **Brù.** secrétaire **François** Naudin. 78. **me d Assas 75006 PARIS 11 s'agit** d'études sur l'œuvre de Raymond Queneau

— *Le Cabinet d'Amateur,* revue d'études sur l'œuvre de Georges Perec, Presses Universitaires du Mirait, 56, tue du taur. 31000 TOULOUSE.

— *Écrire et éditer*, revue. Numéro 9, mai-juin 1997, Dossier : Écrivez sous la torture, jeux littéraires, pataphysique, contraintes oulipiennes. B.P. 17 - 94404 VITRY CEDEX.

— Lucien Suel, *La justification de l'Abbé Lemire,* précédé d'une introduction par Michaël Dumont, Éditions Mihàly, 1998. Poème en tercets isolettriques (libraire du Centre Wallonie-Bruxelles. Paris).

— Revue Nu(e), excellente revue de poésie (3 numéros par an). Abonnements : Béatrice Bonhomme. 29 Av. Primerose. 06000 Nice.

— Roubaud, textes réunis et présentés par Dominique Moncond'huy et Pascaline Mourier-Casile, **volume** accompagné d'un compact dise **(Jacques** Roubaud dit Jacques **Roubaud).** Magnifique numéro spécial de **la revue** *La Licorne* (achats et **abonnements** : Dominique Moncond'huy. **UFR** de Langues et littératures, 95, **avenue du** Recteur Pineau. 86022 Poitiers Cédex).

— Rémi Schulz, *En vers recompter tout, codages et surcodage chez Perec,* Éditions Bac **bue. Impasse des** cabres. 04270 MEZEL. Cette brochure fait partie d'un ensemble **de** travaux arilhmologiques sur **divers** auteurs (le catalogue peut être **demandé** à l'adresse ci-dessus).

— *Luc Etienne, ingénieur du langage,* **dossier réuni par** Nicolas Galaud **et Pascal Sigoda.** Bibliothèque municipale de Reims. 2 place Carnegie, 51095 **Reims cedex.** Tél 03 26 84 39 60. **(Au signe de** la Licorne. 36 **avenue** CamoL 63000 Clermont-Ferrand.)

FORMULES, grâce à l'Age d’Homme, se trouve dans toutes les très « bonnes librairies » de Belgique, Canada, France et Suisse, mais certains ouvrages qui sont mentionnés dans nos pages peuvent ne pas être facilement accessibles (surtout ceux édités hors France) ; vous pouvez néanmoins les commander aux adresses suivantes.

Pour les livres francophones de toute origine géographique ;
Librairie TSCHANN
125, Bd de Montparnasse, 75006 PARIS, tél. 01 43 35 42 05
(elle peut faire des recherches de titres de littératures à contraintes non épuisés , indiquez que vous faites partie des lecteurs de *Formules).*

Pour les livres en anglais :
Librairie BRENTANO’S, 37, Av. de l’Opéra, 75002 PARIS, tél. 01 42 61 52 50.
(Nous y avons vu une pile de *Le Ton beau de Marot* de Douglas Hofsiadter)

Pour les livres en espagnol :
Librairie EDICIONES HISPANOAMERICANAS, 26, rue Monsieur le Pnnce. 75006 PARIS, tél. 01 43 26 03 79
(Vous pouvez y commander *El Secuestro* de Perec traduit par M. Parayre)

Pour les livres en italien ;
Librairie LA TOUR DE BABEL, 10, rue du Roi de Sicile, 75004 PARIS
tél. 01 42 77 32 40

(Vous pouvez y commander *All'alba Shaarazad andrà ammazzata* de Varaldo)

Pour les antiquités oulipiennes et ‘Pataphysiques épuisées :

Librairie Sylvain Goudemare, 9, rue Cardinal Lemoine, 75005 PARIS

tél. 01 46 34 04 76.

M, Mme

Adresse

souhaiterait recevoir FORMULES n°

Joindre pour chaque numéro commandé un chèque de 120 FF

à l’ordre de REFLET DE LETTRES et l’adresser

à Formules, 79, rue Manin, 75019 Pans

COLLOQUE **« MALLARMÉ, ET APRÈS ? »**

(Toumon. du samedi 24 au mercredi 27 octobre 1998)

On y songe comme à quelque chose qui eût pu être ; avec raison, parce qu'il ne faut jamais négliger, en idée, aucune des possibilités qui volent autour d'une figure, elles appartiennent à Voriginal, même contre la vraisemblance v plaçant un fond légendaire momentané, avant que cela se dissipe tout à fait.

Stéphane Mallarmé : « Arthur Rimbaud »

Sur les lieux d'une crise inoubliable, en ces mornes temps où se célèbre un peu partout Mallarmé-tel-qu'en-lui-même-enfîn..., l'idée d'un Mallarmé-tel-que-les-autres-aussi... nous a paru s'imposer. Le soit *(fortuna)* d'un écrivain majeur est peut-être de donner sa chance *(fortuna)* **à** l'avenir, en le dotant d'un capital *(fortuna)* qu'il appartient **à** d'autres d'exploiter, d'augmenter ou de brûler. Pour désigner l'après d'une œuvre, le vieux mot de fortune n'est-il pas le moins calamiteux, malgré ses connotations économistes ? (Il suffit de lui comparer influence, héritage, école, filiation ou encore postérité, pour comprendre). Loin des affaires de famille mais près des œuvres, on se propose d'interroger les théories et les pratiques de ceux qui, lisant Mallarmé, en ont tiré quelque profit ou conséquence dans leur travail de réflexion et d'écriture. En rigueur, ces relations se pensent comme des rencontres de systèmes plus ou moins complexes : à quels niveaux de structuration le branchement d'un système à l'autre s'effectue-t-il ? Selon quelles transformations, **à** sens unique, en réciprocité ? Quel est le rapport de la performance ultérieure **à** l'état du texte repris, à la contrainte et à la liberté ? Peut-on dire de certaines possibilités qu'elles « appartiennent à l'original » et d'autres, que l'original leur appartient. « même contre la vraisemblance » de l'histoire littéraire ? Leur surgissement dessine autour de 1 œuvre réelle sa virtualité productive.

Ces voies nouvelles, on les explorera tant sur le front de l'écriture, poétique, romanesque, critique ou mixte, que du côté d'autres arts (musique, peinture) Avant que cela — qui pourrait bien avoir nom : la modernité de Mallarmé - se dissipe tout à fait...

Le **colloque est organisé par Daniel Bilous** (Univ. **Stendhal. Grenoble** III) **et** la **revue Formules. Pour tout** contact **:**

Daniel Bilous - **78** av. Joseph Durandy - **F-06200 Nice**

lé). 04 93 44 SS 03

Composé en Times, transcodé et mis en pages sous PageMaker™ version 6.5 par les soins de la Fondation Noésis.

Achevé d'imprimer en avril 1998 sur les presses de l'imprimerie Acco (Leuven) en Belgique.